

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**EL DRAMA DE LA CONDICIÓN POSMODERNA EN LA OBRA DE
ARÍSTIDES VARGAS**

Tesis para optar el grado de magistra en Estudios Culturales que presenta

NAE HANASHIRO ÁVILA

Dirigido por

VÍCTOR MIGUEL VICH FLOREZ

Jurado

ALEXANDRA IMOGEN HIBBETT DIEZ CANSECO

JUAN CARLOS UBILLUZ RAYGADA

San Miguel, 2016

Resumen

En esta tesis, realizaré un análisis de dos obras del dramaturgo y director de teatro Arístides Vargas: “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor” y “La razón blindada”. Considero que, en ellas, se plantea una crítica hacia la posmodernidad, al revelar al espectador la imposibilidad de los personajes para cambiar el presente en el que se encuentran. En otras palabras, estas obras ponen en escena a individuos que se ven encerrados en un presente detenido, del cual no pueden escapar, debido a que los mecanismos a los que apelan no permiten realizar un cambio en las condiciones materiales de la realidad. Para abordar este estudio, me enfocaré cómo se representan la temporalidad, el espacio y el héroe en las dos obras elegidas. A partir de teoría crítica sobre la condición posmoderna –principalmente, autores como Fredric Jameson y David Harvey–, así como literatura crítica del arte –como Slavoj Žižek, Jacques Rancière o Terry Eagleton–, sostengo que en estas obras se representan las condiciones de la posmodernidad, pero, en lugar de asumir una posición cínica, característica de la sociedad contemporánea, dicha representación se plantea desde una perspectiva crítica, a partir de lo cual se evidencia una propuesta teatral comprometida políticamente con el contexto en el que se desenvuelve.

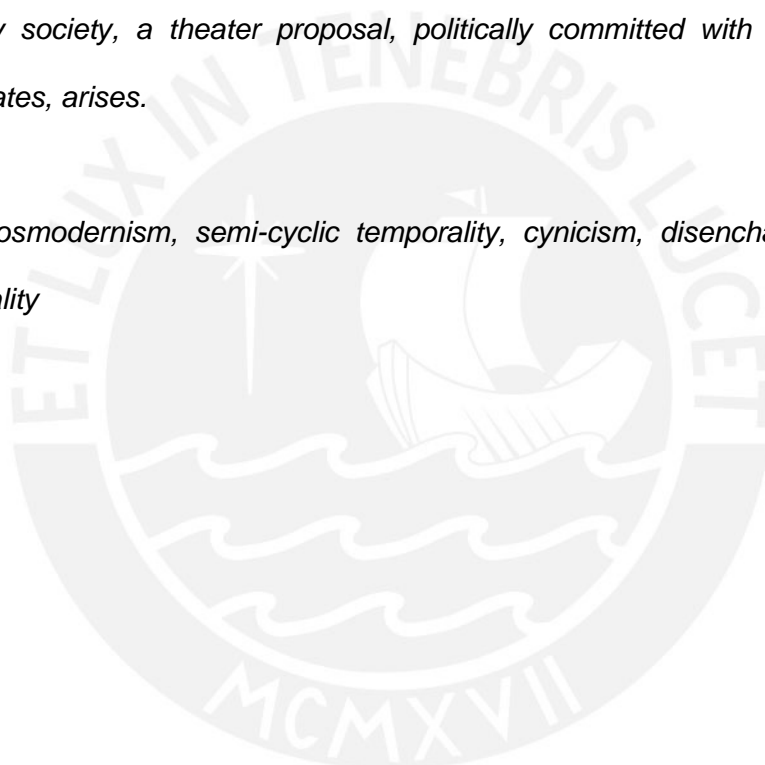
Palabras clave: posmodernidad, tiempo pseudocíclico, cinismo, esquizofrenia, héroe, metateatralidad

Abstract

In this thesis, I will analyze two plays written and directed by Aristides Vargas, a playwright and theater director: “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor” y “La razón blindada”. I believe that in them a critique to posmodernism is posed by revealing to the viewer the inability of the characters to change the present in

which they find themselves. In other words, these works stage individuals who are locked in a detainee present from which they cannot escape, because the mechanisms they appeal will not allow them a change in the material conditions of reality. To address this study, I will focus in how temporality, space and the hero are represented in the two plays I have chosen. From postmodern critical theory –mainly, Fredric Jameson and David Harvey– and critical literature of art –Slajov Žižek, Jacques Rancière or Terry Eagleton–, I argue that in these works not only postmodern conditions are represented, but instead of assuming a cynical position, characteristic of contemporary society, a theater proposal, politically committed with the context in which it operates, arises.

Keywords: posmodernism, semi-cyclic temporality, cynicism, disenchantment, hero, metatheatricality



Índice

Introducción	1
Capítulo I: El tiempo.....	13
Capítulo II: El espacio	37
Capítulo III: El héroe	64
Conclusiones	82
Referencias bibliográficas	88



Introducción

Arístides Vargas es un dramaturgo y director de teatro reconocido en América Latina. Actualmente, dirige el grupo teatral “Malayerba”, que es uno de los grupos teatrales más importantes de Ecuador y de América Latina. A través de su propuesta dramática, apunta a la búsqueda de un lenguaje particular que permita no solo comprender conflictos de la condición humana, sino asumir una posición tanto crítica como constructiva. En ese marco, la literatura crítica se ha enfocado en dos temas que aparecen de manera recurrente en su obra: la memoria y el exilio. Sin embargo, se debe recalcar que, aunque ha sido un aspecto menos estudiado, también, se desprende una reflexión importante sobre la subjetividad posmoderna. Desde mi perspectiva, un aspecto resaltante es que su propuesta no se expresa desde la mirada cínica, característica de dicha condición; por el contrario, Arístides Vargas plantea una propuesta teatral comprometida políticamente con el contexto en el que se desenvuelve, que despierta una mirada crítica por parte del espectador.

Este aspecto de la obra de Arístides Vargas, que no ha sido el foco de atención de la crítica académica, será el centro de este estudio. En esta tesis, realizaré un análisis de dos obras de este dramaturgo: “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor” y “La razón blindada”. Sostengo que, en ellas, podemos observar una mirada crítica hacia la posmodernidad al revelar al espectador la imposibilidad de los personajes para cambiar el presente. En otras palabras, estas obras ponen en escena a individuos que se ven encerrados en un tiempo pseudocíclico, del cual no pueden escapar, debido a que los mecanismos a los que apelan no permiten realizar un cambio en las condiciones materiales de la realidad. Para abordar este estudio, analizaré cómo se representan la temporalidad, el espacio y del héroe en las dos obras elegidas; cada uno será desarrollado en un capítulo distinto.

En el primer capítulo, realizaré un análisis de la temporalidad. Voy a demostrar cómo los personajes se ven ante una temporalidad pseudocíclica, puesto que, si bien pareciera que se suceden diversos eventos, estos no conducen a una transformación material de la situación en la que se encuentran los personajes. En otras palabras, al final, no ocurre un verdadero cambio histórico. De este modo, las obras se cuestionan el concepto de temporalidad lineal y, así, se evidencia que los personajes se encuentran en un presente estancado.

En el segundo capítulo, analizaré cómo se construye el espacio. Si bien los personajes se encuentran en un espacio físico definido, mediante el sueño y la ficción, se trasladan a un espacio virtual –construido a partir de su inconsciente o imaginación–, que les permite escapar de la realidad en la que se encuentran. Sin embargo, esta ficción, si bien les permite sobrellevar la amargura o desolación, resulta ser una medida paliativa, que se sostiene en la repetición, pero que no logra generar un cambio concreto en la realidad. Debo anotar que este aspecto se relaciona con el análisis del capítulo anterior, puesto que, en la medida que, mediante el sueño o la imaginación se trasladan a un espacio alternativo a la realidad, no realizan ninguna acción efectiva para transformar esta última. De esta manera, el presente sigue siendo el mismo y es experimentado por los personajes como un perpetuo presente. Ahora, en la medida en que este espacio está deslocalizado, no anclado a un momento histórico o cultura específica, es posible que sea reconocido como familiar para el espectador y, de este modo, funcione como una alegoría de las condiciones culturales del mundo contemporáneo.

Finalmente, en el tercer capítulo, me enfocaré en el análisis de la figura del héroe. Para abordar este punto, es preciso anotar que, en ambas obras, hay una pareja de personajes, que establecen una relación de dependencia mutua. En un contexto en el que se representa la caída de ideales que permitan dar un sentido al mundo, la existencia de uno se apoya en el otro. En este marco, uno de los miembros

de la pareja es perfilado como un héroe. Sin embargo, estos héroes son sujetos escindidos, desorientados; son sujetos cuyo heroísmo es cuestionado a lo largo de la obra, puesto que no son capaces de transformar las condiciones en las que se encuentran.

En suma, considero que, de la representación de la temporalidad, el espacio y la figura del héroe en estas obras de Arístides Vargas, se desprende una profunda reflexión sobre las condiciones de la sociedad posmoderna. Para explicar este punto, es preciso definir este concepto. Desde Jameson y Harvey, entre otros, la posmodernidad es un término teórico utilizado para describir la fragmentación, el pluralismo, la heterogeneidad, y la ruptura con la noción de una significación estable o unívoca, características que estos autores consideran como centrales en la sociedad contemporánea. El punto a resaltar es que la manera en que estas obras representan las características de esta sociedad permiten establecer una mirada crítica hacia esta misma. En términos de Rancière, se trataría de obras que no entran en una lógica del consenso, sino –por el contrario– del disenso; es decir, cambian los modos en los que la realidad es presentada, transforma los modos de enunciación; y, en esa medida, genera nuevas formas de interpretación de dicha realidad sensible (2010: 66). En la medida que “Danzon Park” y “La razón blindada” visibilizan un síntoma de la posmodernidad, ponen esta condición en una posición crítica y, a partir de ello, conducen a una nueva mirada –emancipada– del espectador sobre esta misma realidad.

Para estudiar, desde esta perspectiva, estas obras me concentraré en el análisis de los textos dramáticos, para lo cual es importante considerar el carácter bifacético de este tipo de textos. En este marco, parto de la concepción del texto dramático que plantea Gino Luque –a partir de la precisión terminológica de José

Antonio Rodríguez Garrido¹—: “la unión de un texto literario, formado por el conjunto de signos lingüísticos que conforman la materia verbal de una obra; y un texto espectacular, constituido por el conjunto de signos no verbales que están contenidos en el texto y que posibilitan su actualización por medios auditivos, visuales, etc.” (2009: 30). En ese sentido, se trata de un texto escrito caracterizado y estructurado por el diálogo de los personajes; “este diálogo va destinado más que a ser leído, a ser oído” (De Toro 1987: 61). Por otro lado, implica un texto que será representado. Es decir, se trata de un texto en el que se presentan indicaciones escénicas (conocidas como didascalias). Sin embargo, más allá de la presencia de dichas indicaciones, este segundo aspecto enfatiza en la teatralidad del texto (De Toro 1987: 61). En ese sentido, el texto dramático debe ser entendido como un texto doble, compuesto por un plano textual (literario) y un plano escénico (texto espectacular).

Esta consideración es importante en mi análisis, puesto que “la disposición que tiene el texto dramático para la representación lo convierte en un discurso fuertemente diferenciado de otros textos literarios, relato o poema, que pueden prepararse para ser representados” (Bobes Naves 1997: 87), pero que no fueron originalmente creados para ello. Como señala Luque, “el texto dramático está destinado a concretarse en la representación (o, mejor dicho, en diversas representaciones) en un escenario, en una situación y en un tiempo específicos, y con unos medios determinados” (2009: 30-31). Partiendo de esa línea, en mi tesis, mi análisis no solo se enfocará en los diálogos de los personajes, sino también en las indicaciones escénicas, pero —además— considerará la potencialidad de este texto que apunta a ser representado. Este último punto supone otro nivel de análisis, que es preciso comentar.

Previo a la explicación de esta segunda dimensión del estudio, es necesaria una acotación. Luque puntualiza que “el estudio del texto espectacular, centrado en las

¹ En su estudio sobre el teatro en el palacio virreinal de Lima durante los siglos XVII y XVIII, Rodríguez Garrido establece una precisión terminológica sobre qué se entiende por texto dramático. Luque (2009) parte de dicha concepción para su análisis de “Antígona”, de José Watanabe y su puesta en escena por el Grupo Yuyachkani.

posibilidades y condiciones de escenificación contenidas en el texto dramático, no es equivalente al estudio de la representación” (2009: 31), también entendida como la puesta en escena de la obra. En este segundo caso –el análisis de un montaje–, “lo que interesa es la actualización semántica y escénica de una obra en un momento determinado” (Luque 2009: 31). Sin embargo, este último no será parte de mi estudio, en primera instancia, debido a que cada director –e, incluso, un mismo director en distintas temporadas– en cada montaje fija un sentido particular del texto dramático. Es decir, el director realiza una lectura e interpretación subjetivas del texto dramático y, sobre esta base, ejecuta su representación. Si bien ello no impide que se realicen análisis de las puestas en escena de una obra, en este caso, mi estudio apunta a otro alcance –que será comentado a continuación–, que trascienda a un montaje específico. En segunda instancia –lo cual se articula con el primer punto–, se debe considerar que las puestas en escena tienen un carácter efímero: existen en tanto están siendo representadas, y en cada una de sus representaciones pueden ser actualizadas o estar sujetas a transformaciones. Esto implica una aproximación e interpretación distintas a las que me planteo en este trabajo, cuyo análisis se enfocará en aquel texto que ha servido de base para diversas puestas en escena, más allá de la lectura que haya hecho del mismo un director en específico.

Partiendo de la importancia que Carlson y Bobes Naves les dan al espacio de representación en la interpretación de la pieza teatral, Luque resalta cómo el espacio en el que tiene lugar la performance no solo determina, parcialmente, la interpretación de la dicha representación, “sino que también el momento histórico específico en que esta sucede constituye un factor clave que interviene en dicho proceso” (2009: 32). Ello supone, como señala Luque (2009: 32) que el contexto –lo cual abarca el espacio físico, pero también momento histórico– en el cual se presenta un texto dramático es un factor importante para su significación. Siguiendo esa línea, el análisis que realizaré en este estudio de los textos dramáticos no considerará la representación teatral, pero

sí el contexto histórico en el que dichas obras son presentadas. En ese marco, la lectura de los textos dramáticos se conectará con la potencialidad teatral de estos, en tanto tomará en cuenta no solo el contexto desde el cual han sido producidos, sino el contexto de su recepción.

Asimismo, cabe anotar que, en función de este análisis, he utilizado tres conjuntos de fuentes bibliográficas –además de las obras objeto de estudio–. En primer lugar, he revisado en general la literatura sobre el teatro argentino, y específicamente sobre la obra de Arístides Vargas. De esta manera, es posible situar su obra en un contexto específico. En segundo lugar, he consultado fuentes teóricas, que me han brindado las categorías de análisis que me permitan profundizar en el estudio de “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor” y “La razón blindada”. En este caso, he consultado tres tipos de fuentes. Por un lado, me he servido de la crítica sobre la condición posmoderna; principalmente, autores como Fredric Jameson, David Harvey y Jean Baudrillard. Por otro lado, he utilizado teorías de crítica al arte; autores como Slavoj Žižek, Jacques Rancière o Terry Eagleton proponen algunas categorías teóricas que permitirán que amplíe el análisis crítico sobre la representación de la condición posmoderna en estas obras. Asimismo, cabe anotar que mi interpretación de estas obras, también, parte de su lectura desde la teoría psicoanalítica, para lo cual me serviré de estudios de Sigmund Freud y Jacques Lacan. En tercer lugar, he recurrido a estudios teatrales y literarios que contribuyan a ampliar el análisis de “Danzon Park” y “La razón blindada”.

Llegado a este punto, es preciso plantear un panorama de la literatura crítica que se ha centrado en la obra y dramaturgia de Arístides Vargas. Si bien estas han sido estudiadas desde diversas aristas, a partir de la revisión de dicha literatura, he notado algunos campos de la producción teatral de este dramaturgo que aún no han sido explorados. A continuación, realizaré una presentación sobre algunos de los

estudios más importantes para, luego, precisar cuál es el lugar de esta tesis en relación con estos.

Para empezar, se pueden reconocer tres líneas de literatura crítica sobre la obra de este dramaturgo en tres grupos. En primer lugar, existen artículos que se han centrado en estudiar o comentar la propuesta teatral del grupo Malayerba –compañía teatral dirigida por Vargas–. En este caso, principalmente, se trata de reseñas teatrales o artículos de revista teatral que describen el origen del grupo Malayerba y resaltan su mérito o contribución con el teatro ecuatoriano o latinoamericano.

En segundo lugar, se encuentran aquellos análisis críticos de la dramaturgia de este autor. En este grupo, la mayor parte de los estudios académicos se ha concentrado en el análisis de dos tópicos: la memoria y el exilio. No obstante, solo brindan un mapeo general de la obra de Vargas, o una mirada panorámica de su obra. Por ejemplo, en “La cartografía del exilio”, a partir de la perspectiva del teatro comparado, Burgos (2011) realiza un análisis del tema del exilio en el teatro argentino. A partir de los parámetros de una cartografía teatral y la propuesta analítica de Jorge Dubatti, la autora mapea –*grosso modo*– los desplazamientos geográficos – “territorialidad y tránsitos, desplazamientos geográficos voluntarios (giras, invitaciones) o forzados (exilio)” (Burgos 2000: 42)– de aquellos artistas o dramaturgos exiliados, y su producción o formación de grupos teatrales. En el marco de su estudio, se inscribe Arístides Vargas, así como Eduardo Pavlovsky, el Grupo Libre Teatro Libre de Córdoba, Coral y Dardo Aguirre de Bahía Blanca, entre otros. Si bien resalta la importancia de una cartografía teatral, que puede “rescatar del olvido trayectorias, momentos, producciones y su campo de irradiación respectivo en los países receptores de los exiliados” (Burgos 2000: 48), este trabajo solo plantea un panorama, y no profundiza en el análisis de las producciones de estos artistas y dramaturgos.

En otros casos, la literatura crítica se ha enfocado en una obra específica de este autor, principalmente “Nuestra Señora de las Nubes”, aunque también hay

artículos que comentan obras como “La razón blindada” y “Donde el viento hace buñuelos”. Con respecto a ello, se debe destacar el estudio de Marita Foix (2013) de “Nuestra Señora de las Nubes”, en el que realiza un examen general de las etapas de la dramaturgia de Vargas, para luego concentrarse específicamente en dicha obra. La importancia de este artículo es que parte de la evolución de la dramaturgia de Arístides Vargas para, luego, centrar su análisis en esta obra, que es una de las más estudiadas dentro de la producción de este autor. Foix (2013) cita fragmentos en los que se reflexiona sobre la memoria y el exilio, y algunas de sus observaciones son complementadas a partir de comentarios de Vargas, extraídos de entrevistas. El análisis de esta autora puede complementarse con el estudio presentado en el artículo de Yosálida Rivero-Moreno (2002). En este, la autora parte de la historia de Vargas y la definición de exilio para entender la metáfora del desarraigo en “Nuestra Señora de las Nubes”. Desde su perspectiva, los recuerdos borrosos narrados por los personajes, Bruna y Óscar, se materializan de una manera que puede ilustrar la teoría del eterno retorno²: el paraíso primordial, la disolución progresiva, la destrucción completa y la regeneración (Rivero-Moreno 2002: 84). A lo largo de su artículo, la autora va evidenciando cómo se refleja cada una de estas etapas en la secuencia de episodios de “Nuestra Señora de las Nubes”.

Asimismo, cabe recalcar el trabajo de Florencia Lamas (2013), en el que realiza un análisis de esta última obra, así como de “La razón blindada”. La autora se centra en el estudio “de la construcción espaciotemporal”. Desde su punto de vista, tanto los recuerdos, la memoria, la imaginación, como los sueños, irrumpen en la realidad objetiva y la colocan en un estado de indeterminación espaciotemporal (Lamas 2013: 141). Sobre esta base, Lamas analiza cómo se manifiesta el drama del exilio. A partir del estudio crítico, la autora da luces sobre el tópico de la memoria y el rol de la imaginación para repensar el presente.

² Cabe anotar que, en su artículo, la autora no especifica si alude a la teoría del eterno retorno de Nietzsche o si solo hace referencia a la noción de un tiempo cíclico.

La importancia de estos artículos reside en que amplían la lectura de los textos dramáticos de este dramaturgo; no obstante, se trata de estudios que no logran profundizar en el análisis crítico de su obra. Por un lado, evidencian la falta de un soporte teórico desde el cual interpreten los textos dramáticos de Vargas. Por otro lado, se trata de análisis que, en muchos casos, terminan siendo superficiales. Si bien introducen o amplían lecturas y aproximaciones a las obras de este dramaturgo, en varias ocasiones, no profundizan o terminan de sustentar su análisis. Asimismo, un punto a considerar es que la focalización en estos temas no ha permitido que se explore la obra de Arístides Vargas desde otras perspectivas, aspecto que comentaré más adelante.

En tercer lugar, se encuentran las reseñas, publicadas en revistas de análisis o crítica teatrales. Entre ellas, destacan trabajos como el de David Ladra (1998), Eliceo Lara (2007) o Santiago Roldós (2012). Los últimos plantean un panorama general sobre la obra de Arístides Vargas. Por ejemplo, Lara se concentra en “La edad de la ciruela”, “Nuestra Señora de las Nubes” y “El viento hace buñuelos” para explicar de qué manera la dramaturgia de Arístides Vargas es un “discurso que se fundamenta en la memoria [que] no puede ser más que un discurso aporético” (Lara 2007: 52). Para este autor, los personajes de estas obras, en medio de la incertidumbre, “experimentan procesos de encuentro con su propia estructura a partir del redescubrimiento del pasado” (Lara 2007: 52). El punto a resaltar es que este proceso no se realiza en soledad. Desde la perspectiva de Lara, “para Vargas, el encuentro con el otro justifica la vida: sus personajes centrales otorgan un carácter extraordinario a las experiencias pasadas al momento de ser compartidas. El otro se vuelve testigo de los hechos” (Lara 2007: 52). Si bien Lara no relaciona este aspecto con “La razón blindada”, considero que su afirmación da luces para entender la relación entre Panza y De la Mancha en esta última obra.

Finalmente, en revistas de crítica teatral –como *Primer Acto*–, también se encuentran algunas reseñas que comentan un montaje específico de una de las obras de Vargas. Sin embargo, esta bibliografía no plantea un análisis académico de la propuesta de este dramaturgo. En este marco, habría que resaltar que no se ha encontrado un análisis crítico de “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor”, que es una de las obras que analizaré.

A partir de la revisión sobre la literatura crítica de la obra de Arístides Vargas, he observado que aún existen algunos aspectos sobre su dramaturgia que no han sido analizados a profundidad. Antes de desarrollar este punto, son necesarias algunas consideraciones sobre este autor y su producción. Como se indicó previamente, Arístides Vargas es un dramaturgo y director de teatro argentino. Nació en Córdoba en 1954; sin embargo, cuando tenía 2 dos años, su familia se trasladó a Mendoza (Foix 2013: 63). Desde los 17 años, empezó a trabajar como actor en diversos grupos. En esa época, además, ingresa a la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, desde la cual empieza a realizar diversas experiencias en un teatro marcadamente político y teatro popular en barrios desde el grupo Arlequín, dirigido por Ernesto Suárez (Foix 2013: 63). En 1976, la dictadura de Rafael Videla interviene la Escuela Superior de Teatro e inicia la persecución de algunos actores y actrices del grupo teatral al cual pertenece Vargas (Foix 2013: 63). A partir de ello, Vargas se exilia; sin embargo, se debe precisar que su hermano, Domingo “Chicho” Vargas, es detenido y encarcelado en el penal de Rawson –en el cual estará preso por ocho años–. Vargas, por su parte, tendrá una breve estadía en el Perú y, finalmente, se instalará en Quito. Según Foix, durante estos primeros años en Ecuador –a partir de 1977–, comienza su segunda etapa de formación y aprendizaje teatrales, marcada por la experiencia del teatro popular en barrios (2013: 64). En 1979, formará el grupo teatral “Malayerba” –que actualmente sigue dirigiendo–, y empezará a afirmar su línea dramática (Foix 2013: 64).

Esta experiencia de vida ha nutrido sus textos dramáticos. El mismo Arístides Vargas señala que “[...] luego de varios años de vivir en el exilio, en mi interior se ha generado, casi inconscientemente, una manera de escribir [...]” (citado en Sabatés 2012). Sin embargo, a la vez, ha llevado a que su propuesta dramática sea leída e interpretada desde el discurso de la memoria y el desarraigo, desde una perspectiva que Rancière ha designado como “el giro ético”. En este esquema, el arte, así como la reflexión estética, estarían marcados por las categorías que apuntan a devolver el sentido perdido de un mundo común o reparar las fallas del lazo social (Moreno 2012). A partir de esta concepción, “la historia se ordena ahora según un acontecimiento radical que ya no la corta hacia delante sino hacia detrás de nosotros” (Rancière 2004: 121). Producto de este corte de tiempo, se invierte el sentido y se transforma el acontecimiento *–a posteriori–* en una catástrofe ya acontecida (Rancière 2004: 121). Esta ha sido una de las lecturas más comunes desde la cual se ha abordado la dramaturgia de Arístides Vargas: la dictadura argentina como aquel punto de ruptura. En esa línea, el presente de los personajes se entiende como producto de aquella catástrofe acontecida, a la que se le atribuye un significado treinta o cuarenta años después de acontecida³. Desde mi perspectiva, ello ha condicionado otras lecturas de la propuesta teatral de este dramaturgo. En esta tesis, propongo otra aproximación, que, más bien, se enfoca en cómo sus obras plantean una reflexión y crítica a la posmodernidad, lo cual será sustentado a partir del análisis la temporalidad, el lugar y el héroe. Si bien estos aspectos se pueden articular con la memoria y el exilio, su estudio amplía los análisis existentes en torno a estos tópicos.

En cuanto a las obras seleccionadas, es importante mencionar que, pese a que “La razón blindada” ha sido representada en diversos festivales iberoamericanos (IX

³ Este punto es similar a lo que plantea Rancière, pero en relación con el holocausto: “Si el genocidio nazi se ha instalado en el centro del pensamiento filosófico, estético y político, cuarenta o cincuenta años después del descubrimiento de los campos de concentración, no es solamente en razón del silencio de la primera generación de supervivientes. Ha tomado este lugar, alrededor de 1989, en el momento del hundimiento de los últimos vestigios de la revolución que había vinculado hasta entonces la radicalidad política y estética con un corte del tiempo histórico” (2004: 121).

Festival Iberoamericano de Bogotá, 27° Festival Iberoamericano de Cádiz, y fue premiada en el Festival de Huesca-España de 2005), no ha recibido la atención que merece desde la crítica académica. En esta obra, Vargas no solo reinterpreta el Quijote de Cervantes –y plantea un diálogo intertextual con un relato de Kafka–, sino que incorpora material de testimonios de los presos políticos de la dictadura argentina. Si bien la crítica teatral ha exaltado esta propuesta dramática, no existen muchos estudios a profundidad que analicen esta pieza teatral y sus alcances políticos.

Con respecto a “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor”, se debe recalcar la falta de literatura crítica en torno a esta. En los últimos años, esta obra ha sido puesta en escena en diversos teatros –y por distintos directores– de América Latina. Lo interesante de esta obra radica en que plantea una reconceptualización de la noción clásica de héroe. A partir de ello, no solo se reformulan algunos paradigmas literarios, sino que se articulan con los conflictos de la sociedad contemporánea: el drama del héroe en esta obra no es ajeno al drama del sujeto posmoderno.

Finalmente, cabe anotar que el carácter heterogéneo del teatro, a partir del análisis de un texto dramático –que reúne un texto literario con un texto que apunta a su teatralización–, lo convierte en un objeto de estudio complejo. En el Perú, pese al crecimiento de la industria teatral, este campo aún no ha sido ampliamente explorado desde la academia. En particular, habría que acotar que la mayor parte de los estudios sobre la obra de Arístides Vargas⁴ se han producido y publicado fuera del país.

⁴ Por el momento, toda la bibliografía que se ha encontrado ha sido escrita y publicada fuera del Perú.

Capítulo I: El tiempo

En este capítulo, realizaré un análisis de la temporalidad en estas obras. Voy a demostrar cómo los personajes se ven ante una temporalidad en la que, si bien el espectador observa una consecución de eventos, finalmente, no hay un cambio histórico. De este modo, las obras cuestionan el concepto de temporalidad lineal y, así, evidencian que los personajes se encuentran en un presente estancado.

En “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor”, se representa la historia de Arcos, un héroe retirado, que cree que, cuando su esposa –Leda– sueña, esta lo engaña con otro hombre. Con respecto a ello, habría que considerar que esta no es una obra realista; por el contrario, el plano de la realidad y el del sueño se superponen. En este marco, es posible que, cuando Leda está soñando, se reúna en Danzon Park con un joven, con el cual engaña a su esposo. Incitado por su tía, quien le informa de la traición de su mujer, Arcos ingresa al plano de los sueños y acude a Danzon Park, una pista de baile, en la cual Leda sonámbula se reúne con “el traidor” (que es como Arcos se refiere al personaje que, a lo largo de la obra, es denominado como “el Joven”). Sin embargo, cuando le asesta una puñalada, él mismo empieza a sangrar. De este modo, se devela que aquel joven del cual Leda ha estado enamorada es el joven que Arcos alguna vez fue, y que finalmente “el traidor” a quien Arcos ha matado no es otro más que él mismo. El drama, en ese sentido, radica en que Arcos encarna tanto al héroe como al traidor: es el héroe que se traiciona a sí mismo, pero que recién al final es consciente de dicha traición.

A lo largo de la obra, la acción transcurre en dos temporalidades: una de ellas se encuentra en el plano de la realidad, mientras que la otra se encuentra en el plano del sueño de Leda, en la pista de baile de Danzon Park. La primera nos ubica en un tiempo presente, el presente de los personajes. El sueño, en cambio, nos traslada a

una temporalidad pasada; sin embargo, no se trata del pasado real, sino tal como lo recuerda Leda. En ese sentido, hay una mediación: Danzon Park no nos remite directamente a cuál era la situación pasada en la que se encontraban los personajes, sino a una imagen congelada y sesgada por el recuerdo de Leda. Más allá de ello, un punto a considerar es que ambas temporalidades parecen detenidas: si bien a lo largo de la obra transcurren una serie de sucesos, no se evidencia el paso del tiempo. Esta temporalidad detenida responde a cómo se relacionan los personajes con el pasado. La constante mirada de Leda hacia este, por un lado, y el hecho de que Arcos no quiera recordarlo, por otro, finalmente, conducen a un presente desarticulado de un tiempo histórico, por lo cual este no se dirige hacia un futuro. En ese sentido, los personajes experimentan una temporalidad pseudocíclica. Debord (1995) ha definido “tiempo pseudocíclico” o “tiempo espectacular” como una temporalidad que se inscribe dentro de la lógica del capitalismo tardío; en ese sentido, se trataría de una forma de experimentar el tiempo en la sociedad posmoderna⁵. En esta temporalidad, el sujeto queda privado de decisión y, a partir de ello, sometido a un presente que se repite una y otra vez (1995: 94). Lo denomina “pseudocíclico”, debido a que, aunque pueden transcurrir una serie de eventos que dan la impresión de que hay un cambio, se trata de una temporalidad que funciona como una acumulación infinita de intervalos equivalentes, un tiempo “trozado en fragmentos abstractos iguales, que se manifiesta sobre todo el planeta como *el mismo día*” (Debord 1995: 92, 95). En ese sentido, por más de que, a lo largo de la obra, ocurran distintos eventos, la sucesión de acontecimientos, realmente, no conducen a un cambio histórico. Hay una “falsa conciencia” de haber vivido ciertas transformaciones, puesto que dichas transformaciones no ejercen un efecto verdadero y efectivo en la realidad: la realidad sigue siendo la misma, por lo cual los personajes quedan estancados en un perpetuo

⁵ Como plantea Jameson, el posmodernismo sería una mutación de la esfera cultural –que supondrá la modificación de la función social de la cultura– que ocurre y se articula con el desarrollo del capitalismo avanzado (1992: 105-106).

presente. A continuación, se mostrará esto a partir del análisis de los personajes, de cómo estos experimentan la temporalidad y se relacionan con el pasado.

A lo largo de la obra, Arcos muestra un afán por no recordar el pasado. Sin embargo, en algunas ocasiones, de pronto, algunos eventos del pasado irrumpen en la memoria de Arcos, de manera involuntaria.

Escena VI

(...)

ARCOS: Soñé que mi tía me daba un cuchillo...

LEDA: Tal vez sea un sueño...

[...]

ARCOS: Y con él te asesinaba...

[...]

LEDA. Yo también soñé que me matabas.

ARCOS: Creí que era a alguien al que mataba en tus sueños.

LEDA: Era a mí, lo acabo de recordar.

ARCOS: Pero yo te amo.

LEDA: Pero me matas.

ARCOS: Cuando jóvenes...

LEDA: Quisiera que no hablaras de eso.

ARCOS: Temíamos a la sangre...

LEDA: Por favor.

ARCOS: Pero lo mismo nos manchábamos las manos...

LEDA: Arcos, no...

ARCOS: Porque la sangre nos liberaba.

LEDA: Creí que hacías esfuerzos por olvidar

ARCOS: ¿Qué?

LEDA: Dijiste: cuando éramos jóvenes...

ARCOS: Sí.

LEDA: Pensé que hacías esfuerzos por olvidar...

ARCOS: Sí...

LEDA: ¿Recordás o no recordás?

ARCOS: Sí, pero no quiero. (*Silencio*) (Vargas 2006: 61 [el énfasis es mío])

En esta escena, es importante resaltar que el sueño puede ser entendido como el espacio en el cual es posible realizar un deseo inconsciente, pero también se configura como una especie de presagio. Con respecto al primer punto, se debe anotar que, de acuerdo con el psicoanálisis, aquello que el individuo reprime es almacenado en el inconsciente; no obstante, cuando duerme, el inconsciente permanece activo, por lo cual aquello que hemos estado reprimiendo puede aflorar en los sueños (Freud 1986: 150). En la obra, Arcos sueña que mataba a Leda; sin embargo, añade “pero yo te amo” para afirmar que este sueño no se trata de la realización de un deseo inconsciente. Además, como se planteará más adelante, Arcos no solo no sería capaz de hacerlo, porque la ama, sino porque ya no se siente capaz de matar, como sí ocurría en el pasado.

El segundo punto refiere al sueño como presagio. En este diálogo, se anticipa lo que ocurrirá al final de la obra. La pareja parece haber compartido un sueño, en el que Arcos, creyendo que mataba a otra persona, termina por asesinar a Leda con un cuchillo que ha recibido de su tía. Al tomar este sueño como una especie de premonición de lo que sucede al final de la obra, es posible sostener que, en realidad,

con la puñalada, Arcos no mata al joven, sino a Leda. No puede matar al joven, puesto que este no existe realmente; es un fantasma del pasado, creado y sostenido por Leda en una dimensión onírica. Sin embargo, como explicaré más adelante, cuando este cae, es el fin de Leda.

Por otro lado, en esta escena, se plantea que, mientras Arcos se acuerda de lo que ha soñado, evoca, a su vez, recuerdos de su juventud. En ese sentido, su olvido del pasado no responde a una imposibilidad por recordar, sino que se debe a una voluntad de no hacerlo. A partir de ello, en “Danzon Park”, se sugiere que no es que el sujeto se encuentre atrapado contra su voluntad en este tiempo, sino que es su voluntad de olvidar lo que lo retiene en una temporalidad estática. Se trata de un presente que no avanza, debido a que, sin una mirada al pasado, el presente se erige como una repetición de ciclos que no permiten un cambio histórico. Sin visos de un futuro, el sujeto queda encerrado en un presente perpetuo.

Finalmente, un último aspecto a mencionar con respecto a este fragmento es que, cuando Arcos hace referencia a su juventud, no solo se vislumbra cómo fue de joven, sino que, por oposición, se define en el presente. Profundizaré en ello, a partir de la siguiente escena:

Escena V

[...]

LEDA: Sí, vos has matado... *(Pausa)*

ARCOS: Y vos también...

LEDA: Eran otros tiempos y otros muertos.

ARCOS: Volvamos a dormir.

LEDA: Tengo miedo de dormir.

ARCOS: Estamos cansados...

LEDA: Tengo miedo.

ARCOS: No podés tener miedo.

LEDA: ¿Por qué?

ARCOS: Yo sería incapaz de matar ahora.

LEDA: ¿Sí?

ARCOS: Sí. He perdido contundencia (Vargas 2006: 58-59 [el énfasis es mío]).

A partir de una lectura de esta escena en relación con la escena VI, se observa que, al referirse su juventud, el protagonista establece un contraste entre el pasado y el presente, entre quién fue en el pasado y quién es actualmente. Reconoce que, cuando era joven, aunque temiera a la sangre, estaba dispuesto a matar. Sin embargo, en el presente, ha perdido la firmeza y convicción de antaño, por lo cual ya no es capaz de hacerlo. El escepticismo que lo caracteriza en la actualidad lo distingue del joven idealista que alguna vez fue. El punto a resaltar es que Arcos no solo se siente diferente de aquel quien fue en su juventud, sino que llega a olvidarse de ello. Sin embargo, es preciso anotar que dicho olvido no se debe a que aquello se remonta a un pasado lejano, puesto que, en el caso de Arcos, cualquier momento previo al “ahora” entra en el olvido:

Tía: ¿Te acordás hace un momento, cuando te dije que tenía un nudo en la garganta?

Arcos: No.

Tía: No. ¿Has olvidado el momento anterior a este?

Arcos: Sí.

Tía: ¿Sí?

Arcos: Archivar y olvidar. La memoria solo almacena lo necesario, solo lo necesario.

Tías: Sos el colmo, ¿cómo podés olvidar algo que dije hace cinco minutos?

Arcos: Ni siquiera recuerdo el minuto anterior a este (Vargas 2006: 57 [el énfasis es mío])

En esta escena, se evidencia que, para el protagonista, cualquier evento pasado –que puede haber transcurrido hace años o hace minutos–, si no es necesario, debe ser olvidado. Debido a que recordar le es doloroso, ha optado por no almacenar recuerdos. No obstante, lejos de que esta sea la solución, se convierte en un obstáculo que le impide avanzar. Desde el psicoanálisis, se plantea que reprimir el trauma no supone su superación, sino, por el contrario, conduce al individuo a la repetición de dicho trauma, lo cual puede manifestarse de diversas maneras (Freud 1986: 153). Aquello reprimido puede surgir y perturbar la realidad. En el caso de Arcos, esto se observa –como en la escena VI– en el hecho de que, aunque este se empecina en olvidar el pasado, hay momentos en los que, de repente, evoca algún evento pasado. Frente a ello, el protagonista ha recurrido, como mecanismo, a la desarticulación de los eventos pasados:

Tía: Está bien, pero antes de irme quiero que te acordés de lo que te voy a decir y que lo repitas conmigo.

Arcos: ¡No!

Tía: ¡Sí!

Arcos: No puedo repetir frases que me provocan dolor, puedo recordar palabra por palabra pero la frase no. Puedo recordarlas una a una, pero si las asociara cobrarían sentido, y el sentido me provoca el más intenso dolor jamás sentido. ¿Comprende, tía?

TÍA: No, pero lo mismo te voy a ayudar. (*Sacando un paquete*) ¿Ves este periódico?; en él está envuelto el problema y la solución.

(...)

ARCOS: El periódico, ¿es de hoy?

TÍA: No.

ARCOS: Entonces no es un periódico, es una vaina (Vargas 2006: 58 [el énfasis es mío]).

En este diálogo, resaltan dos aspectos. En primer lugar, se evidencia que, para huir del dolor, la forma en la que Arcos olvida funciona a partir de la desarticulación de las frases. De acuerdo con Jameson, esta forma de desarticulación –el quiebre del vínculo de la cadena de significantes– generaría la esquizofrenia, condición de la psique del sujeto –característica de la posmodernidad–, a partir de la cual se reúnen distintos significantes en una especie de amalgama sin que estos guarden una relación entre sí (1992: 63). Sin embargo, esta ruptura en la cadena significativa también implicaría la incapacidad del sujeto para unificar el pasado, el presente y el futuro de la propia experiencia biográfica (1992: 64). A partir de ello, nos podemos aproximar a la psique de Arcos. Desde la lógica que plantea el personaje, estos significantes –las palabras– serían episodios pasados, que pueden ser evocados en el presente, pero, en la medida que no los conecta –que estas palabras no forman frases que adquieran un sentido–, no recuerda “el pasado”, la época en la que era un héroe. En tanto fragmentos inconexos, no puede asignarles un sentido y, de este modo, no le generan dolor.

La esquizofrenia de Arcos, en ese sentido, responde a un afán de olvidar. Debido a que no es capaz de olvidar, recurre a desarticular las palabras –o los acontecimientos–, de modo que no puedan cobrar un sentido y, por ende, no puedan hacerlo sufrir. En otros términos, a partir de la ruptura en la cadena significativa, puede reducir su experiencia a una serie de presentes puros, desvinculados del pasado. No obstante, producto de ello, el pasado ha quedado congelado como una imagen aislada, que le impide realizar una proyección hacia el futuro.

En segundo lugar, en el fragmento citado, se hace referencia al periódico, signo que aparecerá en distintas escenas de la obra. En este caso, Arcos señala que, si el periódico no es de hoy, es una vaina, lo cual puede entenderse de dos maneras. Por

un lado, puede entenderse “vaina” como aquello que carece de importancia, que no sirve. En ese sentido, la referencia al periódico que no es de hoy como una vaina aludiría a que, en la medida que no refiere al presente, sino que nos remite a eventos pasados, no sirve. De este modo, se estaría enfatizando en la importancia que Arcos le da al presente. Por otro lado, “vaina” puede referir a la funda de un instrumento filoso, como un cuchillo. De hecho, cuando le entrega el periódico, la Tía señala que, en él, está envuelto el problema y la solución. Más adelante, este mensaje adquiere sentido: hacia el final de “Danzon Park”, Arcos ingresa al sueño de Leda y, en este, se encuentra con el joven que él entiende como el amante de Leda, un traidor. Arcos saca un cuchillo, que ha estado cubierto por el periódico que le entregó su tía, y le asesta una puñalada. El cuchillo, en este marco, es la solución, puesto que será el instrumento con el que podrá matar al traidor. Sin embargo, también supone un problema. Una vez que ha herido al Joven, ve que él mismo ha empezado a sangrar: el hecho de que, al herir al Joven se hiera a sí mismo, devela que él mismo es el traidor.

En esta escena, en la temporalidad detenida del sueño de Leda, pasado y presente se reúnen a partir del encuentro de ambos personajes: el héroe y el traidor. Aún más importante es anotar que, en este punto, reconocemos al héroe como el mismo traidor. Se trata de una escena de descubrimiento de la identidad, a partir de la cual el pasado coloca al presente en una situación crítica, puesto que aquel a quien reconocíamos como el héroe, de pronto, se nos presenta como el traidor. De este modo, el joven del pasado pone en cuestión la legitimidad del héroe del presente.

En contraste con Arcos, cuya mirada se concentra en el tiempo presente, Leda proyecta sus deseos hacia el pasado. A partir de ello, se establece una oposición entre el héroe y su esposa. Mientras que el héroe busca olvidar el pasado, vemos que Leda siente una forma de nostalgia por este. Ahora, es importante distinguir la nostalgia de una genuina historicidad. La primera se relaciona con la pérdida de un referente, de

centro. En este caso, el intento de reapropiarse de un pasado perdido se estrella contra el paso del tiempo (Jameson 1992: 47), a partir de lo cual surge la idea de que la utopía es algo que ya nunca pasó. Se entiende como nostalgia, en la medida en que el deseo, en lugar de proyectarse a futuro, se proyecta al pasado. No obstante, ello no implica que esté conectado con el tiempo histórico. Bajo la mirada nostálgica, se “es incapaz de representar el pasado histórico; lo único que se puede «representar» son nuestras ideas y estereotipos del pasado” (Jameson 1992: 59). En otras palabras, la nostalgia se aproxima al pasado como si este fuera una imagen congelada, desarticulada de la historia.

A lo largo de la obra, Danzon Park es esta imagen, que aparece como una fotografía detenida en el tiempo: la pista de baile sin techo, bajo las estrellas, y Leda bailando con el joven. Cuando duerme, Leda regresa a Danzon Park y se encuentra con el joven Arcos: “LEDA: [...] Cuando cree que duermo, duermo, pero me levanto y voy a verle... es tan joven que cuando voy a la pista siento cómo vuelve a mí lo que yo creía de la vida. Cuando voy a la pista y le veo puedo sentir el sol, es una cosa estúpida pero estoy dispuesta a hacer cosas estúpidas como sentir el sol en medio de la noche [...]” (Vargas 2006: 64).

En este fragmento, se observa que, cuando Leda sueña, recurre a un punto del pasado, que le es tan vívido que puede sentir el sol del recuerdo, aunque, en realidad, sea de noche. Ello responde a que, frente a la desesperanza del presente, la constatación de su matrimonio como una empresa fallida, la esposa del héroe encuentra un refugio en imágenes del pasado. Cuando acude a Danzon Park, puede encontrarse con un Arcos joven, que le devuelve la esperanza (“vuelve a mí lo que yo creía de la vida”). No obstante, en relación con ello, hay dos aspectos a considerar. En primera instancia, el joven con el que se encuentra no es el verdadero Arcos, sino el joven Arcos de un momento determinado del pasado, tal como es recordado por Leda. En sueños, la esposa del héroe siempre regresa a la pista de baile, que se presenta

como una imagen detenida del pasado, desarticulada de otros eventos, pero que – además–, en tanto recuerdo, puede estar idealizada. En segundo lugar, mediante el sueño, Leda puede ir a Danzon Park y, de ese modo, escapar del desencanto del presente. Sin embargo, este escape del presente impide que actúe sobre este para cambiarlo, por lo cual termina atrapada en una temporalidad inmodificable, un presente perpetuo.

A partir de ello, se observa otra oposición entre Arcos y Leda: el desencanto de cada uno se proyecta a planos distintos de la temporalidad. Es decir, Arcos, en el presente, vive un desencantamiento del pasado, mientras que Leda acude al recuerdo del pasado, debido a la frustración que le genera el presente. En el primer caso, dicho desencanto responde a la desilusión por la caída de ideales de aquella época en la que fue un héroe, como se evidencia en la siguiente referencia: “ARCOS: es mentira que uno mata por una idea, es mentira. Uno mata porque tiene miedo, la idea es un cuento que nos contamos para sentirnos buenos y eufóricos, el miedo es el ruido seco que provocan las cosas cuando caen, los cuerpos, las ideas, los afectos...” (Vargas 2006: 70). En este caso, escéptico, el protagonista desmiente que los actos de los individuos se guíen o basen en ideales; por el contrario, estos obedecen a sus emociones. Sin embargo, es necesario creer que hay un ideal de fondo para “sentirnos buenos”.

En la otra orilla, se encuentra Leda, que más bien, apunta a rescatar los ideales y afirma la importancia de seguir creyendo: “A veces me agito por nada, entonces, tengo miedo de que sea una enfermedad, como cuando una dice: creo en nada, entonces nos sobreviene el temor de que ese no creer en nada sea creer en algo, entonces nos percatamos de lo terrible que es dejar de creer en creer” (Vargas 2006: 73). En ello, se observa una crítica al escepticismo de Arcos, quien ha optado por no creer en nada. En contraposición, para Leda, el no creer genera un vacío, que es el

que frustra el presente en el que vive, por lo cual se refugia en el pasado al que puede acceder mediante el sueño.

La distancia entre el escepticismo de Arcos —esta pérdida de idealismo— frente al pasado y la nostalgia de Leda por este generan una ruptura entre ambos personajes, pero —a la vez— dicho escepticismo —y su afán por el olvido— se constituye como una forma de traición, pese a que el héroe no es consciente de ello. Los esfuerzos de Arcos por olvidar han conducido a que, cuando se encuentre con el joven que fue, no pueda reconocerlo como una parte de sí mismo. El drama del personaje se encuentra en la paradoja a la cual se enfrenta: Arcos cree que su esposa se ha enamorado de un traidor, cuando en realidad está enamorada del héroe que una vez fue; el traidor no es nadie más que él mismo: “Arcos: el héroe asesta una puñalada al traidor pero es el héroe el que se desangra... como si hubiese otro dentro de mí, otro que no soy yo y que se desangra sin dolor, sin nada de dolor” (Vargas 2006: 75).

Este último punto es interesante, puesto que —como se desarrolló previamente— plantea una crítica a la posición de Arcos y, en esa medida, parece sugerir que Leda está más cerca de la verdad que su esposo. Sin embargo, Leda es nostálgica y, desde mi lectura, la obra es tan crítica hacia la nostalgia como hacia el olvido, pues al final Leda también termina hundiéndose en el lago en el que cae el héroe después de asestarse el puñal⁶. En ese sentido, la obra es crítica de la posmodernidad, en la medida que el olvido de Arcos —este reniego del pasado— y la nostalgia de Leda —expresión de la condición posmoderna— llevan a ambos personajes al fondo del lago. Si bien la figura del héroe que, de pronto, se reconoce como traidor establece una crítica hacia Arcos, Leda tampoco logra ser redimida. Así como reconoce que el olvido de su esposo lo ha llevado a ninguna parte, es consciente de que ella misma se dirige a ninguna parte. De este modo, en la obra, se evidencia que la esquizofrenia de Arcos

⁶ Cabe anotar que, conforme Arcos da su monólogo final, se empieza a hundir en un lago. El texto dramático no plantea indicaciones específicas sobre cómo ocurre o en qué momento. La única acotación es, a la mitad del monólogo: “(*comienza a sumergirse en el Gran Lago*)” (Vargas 2006: 76). Lo mismo ocurre en la siguiente escena, en la que Leda también se hunde en el lago.

y Leda – es decir, la ruptura de la cadena que articula pasado-presente-futuro, que en un caso se manifiesta a partir del afán del olvido y en el otro mediante la nostalgia– los encierra en una temporalidad repetitiva y estancada. Si bien se enfrentan a diversos eventos que parecieran romper con la monotonía, la manera como los personajes se relacionan con su pasado impide que haya un cambio histórico. Ello cancela la posibilidad de una temporalidad futura, puesto que se entiende que la noción de cambio histórico supone el paso de una etapa histórica a otra, que es lo que diferenciaría al presente de una temporalidad futura. En esta obra, se muestra cómo, sin la posibilidad de un cambio, el tiempo queda detenido en una temporalidad presente, un presente que se experimenta como perpetuo. A continuación, se analizará una dinámica similar en “La razón blindada”.

En esta obra, se representa la historia de dos presos políticos, confinados a una cárcel de alta seguridad, que se juntan todos los domingos al atardecer por unas horas. Durante el lapso de tiempo en el que pueden estar juntos, representan a Don Quijote y Sancho Panza. En dicha representación, van reinventando algunas de las escenas de la obra de Cervantes. Motivados por la necesidad de escapar del presente, representan una historia que les permite transportarse, mediante la imaginación, a otra realidad.

Para empezar, es preciso anotar que De la Mancha y Panza se encuentran en un tiempo indeterminado. No hay indicaciones escénicas o referencias de los personajes que permitan ubicar un momento histórico específico en el cual se esté desarrollando la acción. Esta indeterminación, también, responde a que el tiempo en el que se desenvuelven los personajes pareciera ser un perpetuo presente.

Como se mencionó previamente, De la Mancha y Panza se encuentran presos en un espacio que no está definido en el texto dramático y todos los domingos por la

tarde se reúnen para representar las aventuras de Don Quijote. Cada domingo, pueden representar una nueva aventura; sin embargo, esa variación no implica un cambio trascendente: al final de cada domingo, la realidad a la que se enfrentan es que siguen detenidos y que deben esperar al siguiente domingo para reunirse. En ese sentido, el encierro de los personajes no solo está delimitado por el espacio, sino por la temporalidad: están encerrados en un perpetuo presente.

Esta sensación se intensifica, en la medida que los personajes indican que han estado mucho tiempo así –Panza señala: “yo sé eso y sé muy bien que llevamos muchos domingos aquí, mucho tiempo aquí [...]” (Vargas 2006: 159)–. No obstante, no solo como espectadores no sabemos cuánto, sino que, a lo largo de la obra, no es claro cuánto tiempo ha pasado. Entre escena y escena, puede haber pasado unos minutos, una semana o, incluso, más. A partir de ello, se enfatiza en el efecto del tiempo pseudocíclico: como el período que culmina es igual al anterior, pareciera que se trata de ciclos que se repiten una y otra vez. Esta repetición se materializa en el mismo diálogo de los personajes. En más de una ocasión, la escena termina con una frase que ya ha cerrado una escena anterior. Hay tres frases que se repiten a lo largo de la obra para el cierre de una escena: “Sigamos”, “¡Cuidado!, ¡Atención!” y “Hasta el domingo que viene”. Antes de analizar cada una de ellas, así como sus implicancias, es preciso detenernos para revisar cómo esta temporalidad pseudocíclica se articula con el juego de representaciones realizado por los personajes.

Lamas señala que “mediante el juego con la fantasía, los personajes construyen nuevas realidades, nuevas verdades” (2013: 146). Para escapar de la opresión, cuentan, pero también reinventan historias. La importancia de estas es que se convierten en una válvula de escape –ellos hacen referencia a un “túnel intangible” – que les permite sobrellevar el duro presente en el que se encuentran. Las representaciones hacen posible que Panza se convierta en otros personajes –De la Mancha solo encarna a otro personaje en un momento, en contraste con Panza, que

llega a representar múltiples identidades—, y de ese modo ambos se trasladan a realidades que se encuentran fuera de la realidad.

El vínculo de ello con la temporalidad radica en que este “túnel intangible” se proyecta hacia otra temporalidad, que se encuentra en el futuro. Se trata de otra temporalidad, debido a que la imaginación les permite construir una realidad distinta a la cotidiana, a partir de la cual queda suspendida la temporalidad del retén en el cual se encuentran presos. La esperanza, en ese sentido, está en la representación; cuando esta culmina, lo que les queda a los personajes es esperar al siguiente encuentro: el siguiente domingo por la tarde: “Sí, porque los domingos, mi querido Panza, a las tres de la tarde, usted y yo nos fugamos. Y no volvemos más al horrendo lugar del castigo” (Vargas 2006: 127-128). De este modo, se produce una repetición que promete que hay un futuro exitoso para dicha repetición.

Como señala Lamas, “El traslado de la acción está a cargo del discurso de Panza, quien cada domingo tiene un destino diferente” (2013: 148). En relación con ello, hay dos puntos a resaltar. Por un lado, el “destino diferente” es un cambio superficial, debido a que solo los traslada temporalmente a un lugar imaginario; en términos prácticos, los personajes no logran escapar de la cárcel en la cual están retenidos. La repetición de “Hasta el siguiente domingo” enfatiza este ciclo repetitivo: la representación se interrumpe, pero será retomada el siguiente domingo, y esto volverá a suceder una y otra vez. Este último punto se enfatiza a partir de la reiteración de “¡Atención!, ¡Cuidado!” y “Sigamos”. La primera frase marca la interrupción de la representación. Por un lado, esta puede estar resaltando la presencia de una vigilancia. Al fin y al cabo, los personajes se encuentran retenidos y monitoreados. Si bien el espectador no logra ver a quienes los custodian, la mención a “¡Atención, ¡Cuidado!” sugiere que la presencia de un tercero, que los vigila, y cuya mirada pone en alerta a los personajes. No obstante, tras la interrupción, los personajes seguirán

imaginando, recreando, representando, lo cual se enfatiza a partir del “Sigamos” con el que “concluyen” varias escenas.

En relación con ello, habría que anotar que lo contradictoria que puede ser que la escena culmine con un “Sigamos”. Para analizar este punto, partiremos de una de estas referencias:

Panza: Yo quería...

De la Mancha: ¿Sí?

Panza: Organizar una fiesta.

De la Mancha: ¿Y?

Panza: Y que me aplaudan... ¿a usted nunca le aplaudieron?

De la Mancha: No.

Panza: ¡Ah! Por eso.

De la Mancha: ¡Sigamos! (Vargas 2006: 145).

El “Sigamos”, en este caso, marca el fin de una escena, lo cual se constituye como una interrupción de la línea narrativa. Sin embargo, a la vez, el término refiere a una continuación: continuar con una actividad, con la representación, con la reinención del espacio en el que están, etc. El “Sigamos”, en esa línea, llama a la continuación de una actividad, pero –a la vez– detiene la narración de Panza. Un punto a considerar es que, como se ha mencionado previamente, la continuación no se desarrolla de manera lineal, sino cíclica. Para incidir más en este efecto, la reiteración del “Sigamos” se presentará cada vez más con mayor frecuencia para cerrar escenas. En este marco, se debe considerar que esta frase no solo contribuye a representar esta temporalidad pseudocíclica, sino que, combinada con otras estrategias, hace que el espectador se dé cuenta de la repetición y de cómo esta, finalmente, no llega a ninguna parte. En otras palabras, a través de esta secuencia de

escenas fragmentadas y repetitivas, de manera similar al efecto que genera el *Time Based Art*⁷ –desde la perspectiva de Groys–, esta obra exhibe una serie de actividades que tienen lugar en el tiempo, pero que no conducen a la creación de un producto definitivo y, de ese modo, pone en escena un tiempo suspendido e improductivo (2014: 90). Para profundizar en este aspecto, veremos una secuencia de escenas.

XVIII

Panza: Me aplaudían... Sí, me aplaudían.

De la Mancha: ¿Sí?

Panza: Mis hermanas me aplaudían.

De la Mancha: ¿Sí?

Panza: Sí.

De la Mancha: ¿Y qué tocaba?

Panza: Mi padre no.

De la Mancha: ¿Qué?

Panza: Mis deditos tocaban los dientes del piano.

De la Mancha: ¿Sí?

Panza: Y las caries del piano.

De la Mancha: ¡Sigamos!

XIX

Panza: Apuremos el paso.

De la Mancha: ¿Qué es eso?

⁷ Groys define el *Time Based Art* como arte temporal; es decir, obras –de diversos formatos, como puede ser la improvisación teatral, los *happenings*, instalaciones, etc.–, que se sirven del tiempo como un elemento central en su formato de representación (2014: 90).

Panza: Parece...

[...]

De la Mancha: ¡Bribones, soltad a la doncella!

[...]

Panza: Señor, es una virgen.

De la Mancha: No me consta pero doy fe de que es bien bonita.

XX

Panza: Me aplaudían, ¿se da cuenta? Me aplaudían.

De la Mancha: ¿Quiere que lo aplauda?

Panza: ¿Sería capaz?

De la Mancha: Por supuesto.

Panza: Gracias, es usted un caballero, pero...

De la Mancha: ¿Sí?

Panza: No sé si debo... sigamos (Vargas 2006: 148-149).

A partir de estas escenas, se observa una serie de episodios desarticulados entre sí. En el primero –la escena XVIII–, Panza recuerda un momento pasado. No obstante, no sabemos de qué han estado hablando antes los personajes; solo la referencia de Panza de que sus hermanas lo aplaudían mientras tocaba el piano. La siguiente escena –XIX– corresponde, más bien, a la representación de uno de los episodios de *Don Quijote*. Finalmente, en la escena XX, Panza vuelve a hacer referencia a los aplausos, como evocando el mismo recuerdo que en la escena XVIII. Sin embargo, el “Sigamos” de De la Mancha interrumpe ese proceso, en el cual el personaje pone en discurso un momento del pasado. Para abordar las implicancias de dicha interrupción, es preciso realizar una lectura desde el psicoanálisis.

Para Freud, el individuo no olvida un evento del pasado, sino que reprime el recuerdo de este; sin embargo, el efecto de esta represión puede seguir afectándolo en el presente (1986: 149). Esta manifestación es lo que se denomina “síntoma”, una repetición que implica un “*acting out*”. Frente a ello, la “cura” pasa por lo discursivo: la narración, que permite comunicar la experiencia. Sin embargo, en ese proceso de narración, son fundamentales las interrupciones, que apuntan a que el paciente se narre y renarre no para llegar a una solución –puesto que la salud mental no radica en la ausencia de un trauma–, sino porque “Así es preparada desde el comienzo la reconciliación con eso reprimido que se exterioriza en los síntomas, pero también se concede cierta tolerancia a la condición de enfermo” (Freud 1986: 154).

En estas escenas, observamos que Panza se remonta a un episodio pasado e inicia una narración de este. Sin embargo, cuando parece que va a decir o llegar a algo importante, el “Sigamos” de De la Mancha lo interrumpe. En ese sentido, en lugar de que su interrupción evite la construcción de una narrativa que oculte el trauma, por el contrario, impide que Panza, a través de la narración, reconozca aquello que está reprimiendo. En esa medida, la interrupción no estaría fungiendo como una herramienta que está del lado de la cura, sino que sería un mecanismo que impide salir del síntoma.

Por otro lado, la importancia de esta secuencia de escena (de la escena XVIII a la XX) es que la dinámica que plantea da cuenta de la particularidad de la temporalización construida por el dramaturgo. Para empezar, la fragmentación del tiempo se refuerza no solo en la medida en que las tres escenas se plasman episodios fragmentarios, que no se conectan directamente entre sí. La escena XVIII inicia cuando Panza está refiriéndose a cómo lo aplaudían. No obstante, no sabemos qué ha pasado previamente, qué condujo o despertó dicho recuerdo⁸. Además, la brevedad

⁸ En relación con ello, una acotación es que la noción de un inicio “*in media res*” se problematiza en este caso. Esta categoría da cuenta del inicio de una escena cuando la acción ya ha iniciado, lo cual enfatiza en la noción de que se trata de un fragmento de una historia más amplia de la que puede ver o a la que

de las escenas contribuye con este efecto de fraccionamiento, a lo cual se suma que dos escenas muy seguidas (la XVIII y la XX) culminan con el “Sigamos” final y, en ambas, se presenta un diálogo muy similar. De este modo, mediante estrategias formales, se intensifica en el espectador la sensación de episodios fragmentados que se desenvuelven en una temporalidad pseudocíclica.

Entonces, hasta este punto, hemos visto que la representación se convierte en un escape de la realidad, y, en ese sentido, en una esperanza para los personajes. Si bien a lo largo de la obra dicha hay una serie de representaciones e interrupciones de estas, luego, son retomadas. El punto a resaltar es que esta secuencia, y la “esperanza” que esta encarna, no se inscribe en un tiempo lineal, sino en el tiempo espectacular de Debord (1995). Si bien la esperanza se proyecta al siguiente domingo, después de este se proyectará al siguiente, y así sucesivamente. En este marco, el siguiente domingo no es un momento futuro, sino el inicio de otro ciclo que se repite una y otra vez. En términos de Debord, en este ciclo, “las representaciones culminarían con una decepción que siempre es compensada por la promesa de una nueva decepción” (1995: 96). La cancelación de la posibilidad de una temporalidad futura sostiene la temporalidad presente como una constante. En este marco, el presente se configura como un conjunto de ciclos repetitivos, que no conducen a una nueva etapa histórica y que, además, tampoco se articula con el tiempo pasado. Veamos este último punto.

En “La razón blindada”, se plantea la existencia de un pasado, que se materializa a partir de ciertas imágenes que provienen de la memoria de Panza o de De la Mancha, por ejemplo: “PANZA: Mi padre estaba sentado al lado de mi madre que estaba obediente al lado de mi padre, no porque se amaran, sino porque el aburrimiento imponía cierta solemnidad entre ellos; ya tocaba el piano porque era niño, y me había prohibido orinarme en los pantalones; entonces descubrí que al final

puede acceder el espectador. Sin embargo, en esta obra, está en tela de juicio la noción de una historia más amplia.

podían aplaudirme... ¿Se da cuenta? ¿A usted nunca lo aplaudieron?” (Vargas 2006: 147).

Las escasas menciones al pasado se presentan de manera similar a esta referencia: como una imagen congelada en el tiempo, que, además, se encuentra desarticulada de las otras. Es decir, la referencia al pasado da cuenta de una situación particular, de un evento que ocurrió hace años en la vida de uno de los personajes –no se llega a definir cuándo específicamente o si fue hace mucho, con excepción de menciones como “cuando era niño”–. Sin embargo, las breves y desarticuladas menciones al pasado rompen con una posible secuencia, por lo cual no se articulan con el presente; de este modo, no es posible establecer una relación causal entre pasado y presente. Es posible profundizar en este aspecto a partir de la teoría de Benjamin y su crítica al tiempo del progreso.

Para Benjamin, el tiempo del progreso es una temporalización vacía y homogénea (2007: 73), en la que el tiempo se concibe como una flecha que une el pasado y el futuro. En “La razón blindada”, Arístides Vargas construye una temporalidad particular, en la que el pasado regresa –a través de los recuerdos– como un síntoma, aquello que retorna del pasado para perturbar el presente: perturbar el mito del progreso, esa temporalidad pseudomítica en la cual se encuentran los personajes. Sin embargo, si bien –cual síntoma– fragmentos del pasado de Panza aparecen de manera repetitiva, las interrupciones de De la Mancha impiden que estos tengan un efecto realmente desestabilizador. La invitación de este personaje al juego, a la representación de las aventuras quijotescas, es un ejercicio lúdico que les permite sobrellevar la situación de encierro en la que se encuentran, pero –a la vez– se constituye como una represión del pasado, que oculta el trauma. No obstante, como plantea Freud (1986), la represión no se erige como una salida. Por el contrario, el “túnel intangible”, esa dinámica a partir de la cual los personajes se imaginan como Don Quijote De la Mancha y Sancho Panza, no les permite escapar de esa

temporalidad pseudocíclica, sino que los condena a la repetición y, de este modo, los confina a otra forma de encierro, no solo espacial, sino temporal, a un perpetuo presente.

En síntesis, en estas obras, se representa un tiempo que está compuesto por una serie de eventos que, pese a aparentar ser episodios diferentes, al fin y al cabo, no suponen ninguna transformación en la realidad material en la que se encuentran los personajes. Es decir, la acción de estos transcurre en una temporalidad estancada, que, en la medida que no se proyecta hacia un futuro, no conduce a un cambio histórico. De este modo, los personajes quedan atrapados en un presente perpetuo.

Ahora, Debord explica que esta temporalidad pseudocíclica es el tiempo de la producción, del tiempo-producción; es un tiempo transformado por la industria en el capitalismo tardío (1995: 94, 95). Con ello, el autor resalta que esta temporalidad es producto de la acción del sujeto en la sociedad posmoderna. Este aspecto es reflejado en dos escenas de “La razón blindada”. En una de ellas, De la Mancha afirmará: “Las manecillas de la razón dan las cinco” (Vargas 2006: 124), mientras que en otra Panza preguntará: “¿Qué hora dan las manecillas de la razón?” (Vargas 2006: 142). Al aludir a “las manecillas de la razón”, se plantea que el tiempo tiene un correlato con la razón del ser humano. Es decir, el tiempo no es externo, sino que es producto, creación, de los individuos. En el caso de estas obras, el tiempo pseudocíclico sería la forma como se experimenta el tiempo en la posmodernidad.

De este modo, mediante esta representación de la temporalidad, el dramaturgo plantea una reflexión crítica sobre la posmodernidad. En ambas obras, nos vemos ante un desencanto frente a la realidad, que conduce a los personajes a recurrir a diversos mecanismos para enfrentarlo. No obstante, es preciso anotar que –como se ha visto en este capítulo– estos no tendrán un efecto en realidad; no lograrán

transformarla. En “Danzon Park”, por un lado, Arcos apunta a alejarse del pasado y, de esta manera, rompe con la cadena que conecta el pasado, el presente y el futuro. Por otro lado, frente a la frustración que le genera el presente, Leda proyecta sus esperanzas hacia el pasado; no obstante, se trata de una imagen congelada e idealizada de este –como diría Žižek, esta es distorsionada por su deseo–, lo cual supone una desarticulación con el pasado real. De este modo, se evidencia que ambos personajes rompen con la cadena de un tiempo histórico y, así, sus acciones quedan encerradas en un presente que no avanza hacia un futuro.

En el caso de “La razón blindada”, el espectador se ve ante una secuencia reiterativa de escenas que se presentan como fragmentos desarticulados. Si bien dichos fragmentos tienen lugar en el tiempo y la acción que realizan continuará el siguiente domingo, al final, los personajes se encuentran atrapados en el presente, pues no hay un cambio real: al término de la obra, siguen encerrados y, de este modo, se evidencia que la situación en la que se encuentran es la misma que la del inicio. Al final, en la medida que la ficción que representan se desarrolla en otra dimensión, desvinculada de la realidad, esta no conduce a una transformación que permita articularlos con una temporalidad futura. De este modo, se refuerza la “noción de un tiempo improductivo, un exceso de tiempo sustraído de la Historia por medio del arte” (Groys 2014: 92).

A través de estas obras, Vargas representa un aspecto de la posmodernidad: cómo “[l]a ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis” (Jameson 1992: 66). En ese sentido, la desarticulación del tiempo o la fragmentación de una línea temporal no solo conducen a un presente estancado, que no se proyecta hacia un futuro, sino que cancelan la posibilidad de que el sujeto ejerza un cambio en la realidad.



Capítulo II: El espacio

En este capítulo, me interesa analizar cómo se construye el espacio. Si bien los personajes se encuentran en un espacio físico definido, lo cierto es que, a través del sueño y la ficción, se trasladan a un espacio virtual –construido a partir de su inconsciente o imaginación–, que les permite escapar de la realidad en la que se encuentran. Sin embargo, esta ficción, si bien les permite sobrellevar la amargura o desolación, es solo un paliativo, que se sostiene en la repetición, pero que no logra generar un cambio concreto en la realidad. Cabe anotar que este aspecto se relaciona con el análisis del capítulo anterior, puesto que, en la medida que a través del sueño o la imaginación se trasladan a un espacio alternativo a la realidad, no realizan ninguna acción para transformar esta última. De esta manera, el tiempo presente sigue siendo el mismo y se experimenta como un perpetuo presente. Ahora, en tanto que este espacio está deslocalizado, no anclado a un momento histórico o cultura específica, es posible que sea reconocido como familiar para el espectador y, de este modo, funciona como una alegoría de las condiciones culturales del mundo contemporáneo. A continuación, me enfocaré en el análisis del espacio en el que se desenvuelven los personajes de “Danzon Park o la maravillosa historia del héroe y el traidor”.

Al inicio de la obra, el dramaturgo acota que la acción transcurrirá en cuatro espacios distintos: la casa del héroe, la Carretera Oeste, la pista de baile “Danzon Park” y las orillas del Gran Lago. Sin embargo, hay un aspecto importante con respecto a estos espacios: con excepción de la casa del héroe, los demás no se inscriben en el plano de la realidad, sino en una dimensión onírica: el sueño de Leda. A partir del análisis de dicha dimensión –para lo cual me enfocaré en los espacios en los que se desenvuelven los personajes, principalmente, la pista de baile–, se evidenciará cómo, a través del sueño, Leda se traslada a una imagen congelada del pasado, que le permite escapar del presente, una realidad desencantada.

Las primeras escenas de la obra transcurren en la casa del héroe; sin embargo, aunque Arcos y Leda están en el mismo espacio físico, cuando esta duerme se traslada a Danzon Park, donde se encuentra con el Joven. Ahora, si bien el plano del sueño es uno distinto al plano de la realidad, las fronteras entre estos no parecen ser impermeables:

Leda y Arcos, despiertan súbitamente por un grito.

JOVEN: *(Desde la pista de baile de Danzon Park)* ¡Ledaaaaaaaaaa!

ARCOS: ¡Leda, despertá...!

LEDA: ¿Qué pasa?

ARCOS. Me pareció que alguien te llamaba (Vargas 2006: 60-61).

En esta escena, Arcos y su esposa son despertados por el grito del Joven, quien llama a Leda desde Danzon Park. A partir de ello, las fronteras entre sueño y realidad empiezan a desestabilizarse, puesto que lo que ocurre en el sueño de Leda puede irrumpir brevemente en la realidad. El sueño, en ese sentido, funcionaría como lo Real lacaniano, que irrumpe en el orden simbólico –la realidad– y trastorna su equilibrio, revela su falla. La importancia de este hecho radica en que, al oír el grito del Joven, Arcos empieza a confiar en la sospecha motivada por su tía de que Leda lo engaña mientras duerme. Por ello, cuando la Tía lo despierta a mitad de la noche, juntos seguirán a Leda, que ha atravesado la Carretera Oeste con rumbo a Danzon Park.

La Carretera Oeste, uno de los espacios mencionados en las didascalias, se configura como un espacio de tránsito, que permite que los personajes lleguen a Danzon Park. Sin embargo, en un plano simbólico, esta carretera pareciera configurarse, además, como una vía que permite salir de la realidad para entrar al plano del sueño. Una vez que Leda queda dormida, atraviesa la Carretera Oeste para llegar a Danzon Park. En relación con ello, un aspecto sobre el cual es preciso reflexionar es cómo esta característica se proyecta hacia los mismos personajes. Se

encuentran en una carretera, que se erige como un espacio que permite circular, un espacio por el que uno atraviesa para ir de un lugar a otro espacio, por lo cual los sujetos que la atraviesan se definen se encontrarían en tránsito. En la obra, este tránsito es de la vigilia al sueño.

Ahora, el espacio de la carretera se configura como un espacio dinámico, puesto que, en tanto su función es que los personajes circulen, implica que están en movimiento. El caso de la pista de baile de Danzon Park, espacio central de la obra, también supone la noción de sujetos en movimiento; sin embargo, un aspecto sobre el cual se debe reflexionar es que, a diferencia del espacio de la carretera, el movimiento que hay en una pista de baile no consiste en un desplazamiento hacia un lugar específico. Es decir, el movimiento propio de la danza, a diferencia del que puede haber en una vía, no se orienta hacia un objetivo; el baile, más bien, puede ser el objetivo mismo. En la obra, el dinamismo del baile pareciera expresar aquello que el personaje no puede externalizar. Esto es representado en la obra: en la cuarta escena, Leda comienza a bailar una danza que, poco a poco, deviene en un baile violento y, finalmente, culmina con un grito. Arcos y su tía han estado presenciado ese episodio, y, al ver el cuerpo extenuado de Leda, esta le dice a su sobrino: “[...] Pero, ¿le viste como se movía? Alguien que se mueve así no tiene la conciencia tranquila, te lo aseguro” (Vargas 2006: 57). Para la Tía, esta danza es una expresión de los conflictos internos que inquietan a Leda, una manifestación de que ya no ama a Arcos. Desde la teoría lacaniana, podríamos entender esta danza de Leda como una pulsión.

A diferencia del deseo, la pulsión no tiene una meta definida, sino que avanza hacia el goce, que no radica en alcanzar el objeto causa de deseo, sino girar en torno a este, darle vuelta (Lacan 1986: 186). El trayecto de la pulsión, en ese sentido, no va en línea recta hacia un objetivo específico (como en el caso del deseo), sino en un círculo, que va desde y hasta la meta, puesto que el goce está en la repetición (Žižek 2002: 21). En el baile de Leda, el desplazamiento entra en una lógica del goce y no del

deseo; se trata de un movimiento repetitivo, pero que no se orienta hacia un objetivo, no apunta a la satisfacción de una necesidad, sino que el mismo gesto repetitivo es un fin en sí mismo.

Sin embargo, esta lógica del goce, que se expresa en el baile de Leda, se observa también en otra escala. Todas las noches, mientras sueña, Leda asiste a Danzon Park para encontrarse con el joven del cual está enamorada. Se trata de una acción repetitiva, que se inscribe en un círculo vicioso, en tanto esta acción ocurrirá una vez tras otra. En relación con ello, se debe considerar que la manera como se explica el goce es que es un intento por volver a la plenitud que se ha perdido; en la medida que ninguna actividad que realizamos nos satisface, es necesario repetir el gesto (Lacan 2005).

A partir de esta dinámica, podemos entender el comportamiento de Leda. En el plano de la realidad, este personaje ha sufrido una pérdida. Aquello que ha perdido cree poder encontrarlo en el pasado, al cual puede acceder cuando duerme. Una vez dormida, Leda acude a la pista de Danzon Park, que es donde ha proyectado la posibilidad de recuperar aquello perdido. No obstante, en Danzon Park, no le es posible restaurar aquello que ha perdido; solo es posible llenar temporalmente el vacío generado por dicha pérdida, por lo cual Leda debe volver una y otra vez a la pista de baile para satisfacer su goce.

De este modo, se evidencia cómo es representado y significado el espacio de Danzon Park. Como se mencionó previamente, la pista de baile de Danzon Park es el lugar en el que Leda y Arcos se conocieron cuando tenían 17 años. Sin embargo, ahora, es el espacio al que acude Leda, en sueños, para encontrarse con el joven con quien engaña a su esposo. En ese sentido, este espacio, si bien remite a un lugar real, en la obra, será una imagen congelada del pasado a la que Leda solo puede acudir cuando está dormida para intentar revivir aquello que siente que ha perdido. En relación con esto, el personaje indica: “[...] cuando voy a la pista siento cómo vuelve a

mí lo que yo creía de la vida. Cuando voy a la pista y le veo puedo sentir el sol [...]" (Vargas 2006: 64). A partir de esta referencia, no solo se observa la mirada nostálgica de Leda, sino cómo Danzon Park se constituye como un espacio de alegría y de ilusión, en el que se encuentra aquello que ha perdido en el plano de la realidad, que, en contraposición, es representado como un espacio de frustración.

Mientras Leda, dormida, se dirige a Danzon Park, Arcos le advierte: "Leda del alma, sé que estás ahí, dentro de ahí, se [sic] que estás atenta. Quiero decirte que aquí, en este lado, la vida sigue sin bondad, ser uno mismo es ser una pesadilla, ser digno es ser una pesadilla y la vida sigue sin bondad" (Vargas 2006: 67). Esta referencia es interesante para pensar en cómo es representado el plano de la realidad en el que viven los personajes. De acuerdo con lo que afirma Arcos, la realidad es un espacio sin bondad, en el que ser uno mismo es ser una pesadilla. En este marco, el sueño, por oposición, se configuraría como el espacio de la posibilidad de abandonar la pesadilla, puesto que, en él, uno puede dejar de ser uno mismo. Esto ocurre en el caso de Leda: para este personaje, la realidad –el presente– es una pesadilla, de la cual puede huir acudiendo al sueño, mediante el cual puede acceder al pasado.

Con respecto a ello, es preciso recordar que, en el capítulo anterior, planteé una lectura de Leda como un personaje nostálgico, en la medida que su mirada apunta hacia el pasado, un pasado que se entiende como perdido. La posibilidad de recuperar algo de aquello se da en el espacio del sueño, donde Leda se reúne con su joven amante, quien –como nos enteraremos al final– es el joven que Arcos solía ser. El hecho de que este encuentro ocurra en una dimensión onírica es relevante, puesto que, como señala Freud, todo sueño contiene indicios de los deseos reprimidos, a los cuales debe la posibilidad de su aparición, gracias a la disminución de la censura (2005: 95). En ese marco, el sueño es la realización de este deseo inconsciente: recuperar al Arcos que amaba cuando era joven. Para profundizar en ello, primero, es

preciso retomar un aspecto –desarrollado en el capítulo anterior– sobre la caracterización de Arcos.

Desde el inicio, este personaje es presentado como un héroe retirado, “que ha perdido contundencia”. En este escenario, Arcos ha optado por olvidar el pasado, lo cual contrasta con la actitud de Leda, quien se aferra a este de tal manera que decide intentar regresar al pasado mediante el sueño. Como mencioné en el primer capítulo, ambos casos son problemáticos. Sobre la relación entre memoria e identidad, Candau explica que la memoria no solo puede entenderse como generadora de identidad, sino que esta se erige como un marco de selección y significación de la primera (citado en Souroujon 2011: 234). En el caso de Arcos, observamos que, en la medida que memoria e identidad se relacionan dialécticamente, dicho olvido le impide fijar una identidad en el presente. De este modo, el olvido del pasado supone la pérdida de un soporte sobre el cual se construya la identidad, que es lo que ocurre con este personaje. Frente a ello, el héroe sustituirá el soporte perdido por el recuerdo de Leda. En otras palabras, Arcos no logra fijar su identidad en el presente, debido a que no hay un pasado histórico que la soporte; en ausencia de un asidero, fija su identidad en el recuerdo de Leda. Sin embargo, dicho recuerdo es una imagen estática, congelada en el pasado, que es encarnada en el personaje del Joven. Analicemos a este último.

El Joven desempeña un rol central, puesto que, a través de este, Leda intenta satisfacer un deseo inconsciente, intenta llenar un vacío que no puede ser llenado en el plano de la realidad. En ese sentido, se debe anotar que Leda no desea a Arcos, sino al joven que Arcos fue en el pasado, por lo cual, en el presente, experimenta una pérdida. En este marco, aquel que permite articular a Leda con su deseo es el joven Arcos, que es una construcción onírica sobre la base de un recuerdo. El joven Arcos no es un personaje real ni tiene necesariamente un correlato con la realidad. Se trata de una construcción idealizada y fijada, a partir de la elaboración del deseo reprimido de Leda, y a la que puede acceder cuando acude a la pista de baile, mediante el

sueño. Desde el psicoanálisis, podemos aproximarnos a la figura del joven desde el concepto del fantasma lacaniano. De acuerdo con Lacan, el fantasma es el guion que realiza y permite sostener el deseo del sujeto, y, a la vez, conecta al sujeto con su propio goce (Lacan 1986: 192). Recordemos que, en la teoría lacaniana, el objeto causa del deseo es una huella de goce que no tiene una articulación significativa; es decir, no tiene un sentido (Žižek 2002: 24). En este esquema, el fantasma permite interpretarlo y, en ese sentido, conecta al sujeto con su goce. En “Danzon Park”, se puede interpretar la figura del joven Arcos como el fantasma lacaniano, puesto que desempeña un rol central en la dinámica a partir de la cual el recuerdo del pasado se resignifica de modo tal que entra en concordancia con un deseo inconsciente. En esta dinámica, el sueño se configura como un espacio fantasmático, que no solo permite escapar de una realidad en la que se experimenta una falta, sino que funge como el escenario en el que es posible proyectar el deseo del sujeto –en este caso, Leda– y así intentar llenar el vacío producto de esta (Žižek 2002: 25). Ahora, cuando cae el joven Arcos, apuñalado por el héroe, Leda pierde su soporte, lo cual explica por qué ella también se hunde en el Gran Lago. Revisemos, entonces, el último espacio que compone la dimensión onírica: el Gran Lago.

Una vez que Arcos ha apuñalado al joven y empieza a desangrarse él mismo, va en busca de Leda, quien está camino al Gran Lago. Una vez ahí, el héroe se sumerge:

Arcos: [...] Siento que me estás llamando bajo el agua, tus palabras se han hecho líquidas y transparente, voy allí... voy allí... voy allí... la sangre del héroe se confunde con el agua podrida y contaminada del Gran Lago, por más que la sangre del héroe mana incesante, el lago podrido no vuelve a ser el lago sagrado de antaño porque los dioses están de vacaciones, en el mismo hotel... Leda... Leda dormida... te quiero tanto. El final: el agua se mezcla con el agua oscura y sin cauce (Vargas 2006: 76 [el énfasis es mío]).

De este modo, se observa cómo, finalmente, el Gran Lago es el espacio en el cual el héroe y su esposa llegan a su fin. Como se mencionó en el primer capítulo, que ambos se hundan en este evidencia que ninguno de los dos personajes es redimido en esta obra: ni la mirada nostálgica hacia el pasado de Leda ni el olvido de Arcos. En palabras de la Tía, en este espacio, “veremos al héroe cómo se oxida como una maquineta de afeitar en el fondo del gran lago” (Vargas 2006: 77). El punto a recalcar es que, como se observa en el resaltado, así como el héroe, el lago no puede volver a ser como antes. De este modo, se establece una especie de paralelismo entre ambos a partir de la noción de la podredumbre o decadencia. Por más de que la sangre del héroe se haya mezclado con las aguas podridas del lago, este no volverá a ser el lago sagrado que alguna vez fue, así como el héroe no puede volver a ser aquel joven al cual traicionó. Ahora, sumergido en el lago, Arcos seguirá descomponiéndose, como señala la tía, oxidándose.

Este destino final puede entenderse a partir de una mención de Leda: “Arcos..., puedo escuchar tus gritos pero no entiendo lo que me decís. Yo sueño que me hundo en el Gran Lago pero no podés hacer nada [...] Pusiste tanta fuerza en el olvido que al final ese Joven quedó en ninguna parte. [...] El agua llena mi boca de peces muertos porque yo también voy a ninguna parte...” (Vargas 2006: 76 [el énfasis es mío]). A partir de esta referencia, el Gran Lago se configura como un “no lugar”, un espacio que quedó en “ninguna parte”. Esta noción es importante, porque refiere a dos aspectos y, a la vez, los articula: tiempo y espacio. En otras palabras, los personajes van a “ninguna parte” tanto en términos temporales como espaciales. Por un lado, hundirse en el Gran Lago cancela la posibilidad del tiempo futuro: no hay un “después” de este hundimiento. Por otro lado, este espacio está ubicado en el sueño de Leda –y no en el plano de la realidad– y, en esta dimensión onírica, se encuentra en la profundidad. En ese sentido, al hundirse en el Gran Lago, los personajes caen al fondo de un hoyo, que no los lleva a ningún lado y que no es visible para aquellos que están fuera.

A partir de este análisis, podemos entender el sueño de Leda como el espacio de la fantasía. Para Žižek (2003b), la fantasía es ideológica, en tanto se configura como un soporte de la realidad que permite invisibilizar los antagonismos existentes. El sueño de Leda se constituye como dicha fantasía ideológica, que, en la medida que oculta las tensiones que hay en el presente, le permite sostener su relación con Arcos. Ahora, un punto a resaltar es que Leda es consciente del carácter ideológico de su fantasía:

Leda: [...] yo quisiera decirle cuánto lo amé, porque esa es la verdad, aunque una pueda pensar en la verdad pero no la pueda decir, aun cuando una dice la verdad, lo que digo es lo que creo que es la verdad pero no es la verdad, ese también es un sentimiento muy triste [...] La historia de nuestro amor es la historia del agotamiento de nuestras posibilidades [...] (Vargas 2006: 68 [el énfasis es mío]).

Leda quisiera decirle a Arcos cuánto lo amó; sin embargo, aunque afirma que esa es la verdad, es consciente de que aquello es lo que cree que es verdad, pero no necesariamente lo es. El carácter ideológico, en este caso, no radica en si aquello es verdad o no. Con respecto a este punto, Žižek señala que una ideología no necesariamente es falsa; lo que “realmente importa no es el contenido afirmado como tal, sino el *modo como este contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación*” (2003b: 15). En otras palabras, es una fantasía ideológica no porque lo que Leda sienta o diga sea verdadero o falso, sino porque es funcional para ocultar los antagonismos, las tensiones, y, de este modo, sostiene el orden establecido sin perturbarlo. Pese a que Leda entiende su matrimonio como una empresa que fracasó, no realiza ninguna acción que genere un cambio y, en ese marco, el sueño es el soporte que le permite escapar de dicha realidad, pero sin perturbarla.

De esta manera, en “Danzon Park”, el sueño funciona como una ficción, que le permite a Leda sobrellevar sus frustraciones; sin embargo, en la medida que

invisibiliza los antagonismos, se convierte en un soporte de la realidad, que impide un cambio real en la situación en la que se encuentran los personajes. Un aspecto similar se puede observar en “La razón blindada”, la segunda obra que analizaré en este capítulo. Antes de abordar ese punto, me enfocaré en cómo se construye el espacio en el cual estos personajes se encuentran encerrados y, en relación con ello, cómo se configura el espacio virtual al cual puede escapar mediante la representación de las obras de Don Quijote y Sancho Panza.

Para empezar, se debe anotar que, en “La razón blindada”, los personajes se encuentran en un espacio deslocalizado, en la medida que no hay referencias que lo inscriban en un lugar geográfico, cultural o nacional. Dentro de este espacio indeterminado, se encuentran detenidos, aunque el dramaturgo no define específicamente en qué lugar. Al inicio de la obra, en la didascalia⁹, se indica: *“La acción sucede en diferentes lugares de un centro de corrección, que puede ser una cárcel, un hospital psiquiátrico, o un retén policial. En esa franja ambigua donde son llevadas las personas para ser corregidas, vigiladas y controladas, sucede en los pasillos, en el patio, en los baños, en la memoria de Sancho Panza, en el cuerpo de Don Quijote, presos en la cárcel del aire”* (Vargas 2006: 123).

A partir de esta, se observa la indeterminación del lugar en el que se encuentran los personajes en dos planos distintos. En una primera instancia, hay una forma de indeterminación en la medida en que el dramaturgo sugiere diversas posibilidades espacios, pero no define una en particular. Es decir, la didascalia no especifica en cuál de todas las opciones debe ubicarse espacialmente la acción, lo cual supone que deja libertad tanto para el director que ponga en escena la obra como para el propio espectador la construcción e interpretación de este espacio.

En segunda instancia, es resaltante que las distintas posibilidades que propone –una correccional, una cárcel, un hospital, etc., y, dentro de estos, en pasillos, patios,

⁹ La didascalia es la indicación escénica que aparece en el texto dramático.

entre otros– se configuran como un “no lugar”. Para Marc Augé (2008), el no lugar designa tanto al espacio en sí como a la relación que el individuo mantiene con dicho espacio. En ese marco, por un lado, se define como un espacio de tránsito, desplazamiento, y, por otro lado, sería el espacio del anonimato: el individuo que se mueve en el “no lugar” solo se define como lo que hace o vive como pasajero, cliente, conductor, etc. (Augé 2008: 41, 90, 106). En el caso de esta obra, los personajes se encuentran una franja ambigua, en pasillos, patio, baños. Sin embargo, en relación con este punto, surge una paradoja. Si bien se encuentran en un “no lugar”, en el sentido de que están en un espacio de tránsito y en el que los individuos se configuran como pasajeros, el drama, más bien, radica en la inmovilidad. A lo largo de la obra, el espectador se da cuenta de que De la Mancha y Panza han estado en ese espacio desde hace tiempo y no saben hasta cuándo seguirán ahí. En ese sentido, pese a que el “no lugar” da cuenta de un espacio de desplazamiento, sabemos que los personajes no pueden moverse de ahí, puesto que están presos, lo cual tiene implicancias no solo en la medida en que los priva de su libertad, sino en tanto ello tiene un impacto en la configuración de su identidad, puesto que, en el “no lugar”, “no se crea ni identidad singular ni relación, solo soledad y similitud” (Augé 2008: 107).

En “La razón blindada”, la identidad de los personajes está determinada por el encierro; es decir, esta se constituye en tanto están detenidos en un lugar. El estar presos configura su identidad de tal manera que no hay un rasgo que los singularice. De hecho, el espectador no sabe quiénes son en sus vidas pasadas, previas al encierro, por lo cual no accede a otra identidad que no sea la de reo. Habría que pensar que no sabemos los nombres de estos. Sin embargo, si bien el encierro ha despojado de los personajes de su identidad, mediante la ficción, estos asumen nuevas y múltiples identidades. No sabemos quiénes fueron, pero, en la obra, se presentan como De la Mancha y Panza, y, en el juego de representaciones, asumen otros roles, como el del mismo Rocinante, Dulcinea, el padre de esta, etc. De este

modo, se observa que, frente al encierro, aquel no lugar en el cual no es posible constituir una identidad, la ficción es una salida, puesto que “la fantasía es la que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real” (Butler 2006: 51). Para profundizar en este punto, me detendré en cuáles son las implicancias del lugar en el que están los personajes.

Foucault sostiene que instituciones como la escuela, el hospital psiquiátrico, la prisión, etc., permiten la fabricación, y modelación de la mente y cuerpo del individuo. Lejos de excluirlos, los liga a un aparato de producción, de transmisión del saber, de corrección y normalización (Foucault 1998: 128). Ello supone que estos espacios se conciben como espacios de tránsito; es decir, aquellos que pasan por estas instituciones no deberían permanecer en estas indeterminadamente o para siempre. Más bien, deberían ser reformados por estas para, posteriormente, reinsertarse en la sociedad. En “La razón blindada”, lo que llama la atención, como se mencionó previamente, es que los personajes han estado encerrados por mucho tiempo y, a lo largo de la obra, nunca logran salir de ahí. En este marco, la construcción de una ficción que les permita escapar a ese encierro es una forma de blindar su razón y, de este modo, evitar ser asimilados por la estructura de poder que apunta a normalizarlos. En ese sentido, si bien la reclusión de los personajes es material, la imaginación será un mecanismo que les permite ejercer una forma de resistencia; ello será contrastado con el encierro en el que se encuentran “los de afuera”, aquellos que no están retenidos en este espacio. A partir de este aspecto, en la obra, se propone una división: De la Mancha y Panza, que están adentro, presos en tanto se encuentra en un retén vigilado, versus “los de afuera”, que no están apresados entre muros, pero que se encuentran en los que los personajes denominan como “la cárcel del aire”. A continuación, analizaré cada uno de estos espacios.

Para empezar, se debe considerar que, más allá de la presencia de las didascalias, a partir de las cuales –sobre todo– se precisa que las escenas transcurren en distintos espacios del retén en el cual se encuentran los personajes, el espacio se construye discursivamente, a través de las referencias y acciones de los mismos personajes. De hecho, el mismo Vargas apunta que no hay indicios de una prisión concreta; ni siquiera hay indicios de una prisión, pero sí de un encierro, de vigilancia y de control (citado en Arana 2013). En ese sentido, la noción de un espacio controlado, vigilado, en el cual están presos, se construye a partir de las actuaciones de Panza y De la Mancha. Por ejemplo, entre una escena y otra, la acotación indica: “*Los personajes guardan silencio como si un vigilante invisible los controlara*” (Vargas 2006: 125). Asimismo, en más de una ocasión, Panza y De la Mancha interrumpirán sus conversaciones o la misma representación de las aventuras del Quijote diciendo “Cuidado. Atención”, como si alguien más se encontrara junto a ellos.

A través de estas acciones, construyen este espacio como lo que ellos mismos denominarán como “el lugar del castigo”, un espacio controlado, en el que no tienen libertad, como se observa en la siguiente referencia:

Panza: Bailaremos...

De la Mancha: Eso está prohibido acá.

Panza: Bailaremos en la quietud (Vargas 2006: 143)

En este fragmento, por un lado, se observa cómo, a partir del discurso, se contribuye con la construcción del espacio en el que se encuentran, un espacio marcado por la existencia de una prohibición. Sin embargo, también, es interesante la resolución de Panza: “Bailaremos en la quietud”. Pese a estar en un espacio del cual no pueden salir y que, además, restringe sus acciones –sus posibilidades de movimiento (por ejemplo, el bailar)– los personajes han encontrado un mecanismo de escape que, metafóricamente, es como bailar en la quietud: representar las aventuras de Don

Quijote, imaginarse en el desierto manchego, construir un túnel intangible que les permite escapar del retén que los tiene presos.

En esos casos, la figura del desierto o de la llanura aparecerá constantemente en las discusiones de los personajes. Si bien estos no explican explícitamente cuál es la importancia de este espacio, en algunos de los diálogos, podemos encontrar algunas respuestas. Por ejemplo, en la segunda escena, Panza empieza a preparar la representación de las aventuras quijotesacas:

Panza: La Mancha... ¿Conoce alguien la Mancha? Imaginemos que es como la pampa. ¿Sí? O como los llanos venezolanos, algo por el estilo, no sé... en todo caso es una llanura, sí, una llanura. ¿Llanura? Sí, llanura. Imaginemos una llanura.... ¿Se acuerdan llanura? Es importante que ustedes se acuerden de eso: llanura; no olvidar la llanura es lo único que nos puede salvar. ¿Cuánta llanura cabe en la palabra llanura? Y conste que no digo: llaaanuuura, sino llanura, no, no, no, no ranura, ranura no, la palabra es llanura [...] En ese lugar que es ninguno ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió (Vargas 2006: 126).

De este modo, Panza se imagina La Mancha como una llanura y elige este tipo de paisaje para la *performance*. La llanura será aquel lugar imaginario en el que se llevarán a cabo las aventuras imaginarias de estos personajes que se hacen pasar por Don Quijote y Sancho Panza. Ahora, en términos simbólicos, el espacio de una pampa o llanura remite a un ámbito desértico, inhóspito, despoblado; como señala Panza, remite a “ese desierto innombrable que por falta de otra palabra más solitaria yo... llamo... llanura” (Vargas 2006: 126). La figura de la llanura permite dar cuenta de cómo representan los personajes el espacio en el que están: un lugar hostil y de aislamiento. Sin embargo, en tanto vacío, también es propicio para construir una ficción: en la medida que está desprovisto de objetos que le den un significado, los personajes podrán asignarles el sentido que deseen, de acuerdo con la representación que realicen. De hecho, Panza señala: “El desierto invita a hablar y matar el tiempo”, lo

cual es complementado por De la Mancha: “A divagar sin pretensión de entendimiento” (Vargas 2006: 145, 146). De este modo, el desierto es entendido como el espacio oportuno para las representaciones y reflexiones de los personajes.

Una vez en el plano de la ficción, no hay más especificaciones sobre cómo es el espacio en el que se encuentran. Sin embargo, al menos en el texto dramático, resalta la ausencia de objetos. Con la excepción de algunas menciones –como que De la Mancha escribe sobre una mesa de madera o que Panza extrae un papel de su nariz–, el dramaturgo no indica la presencia de objetos en el espacio escénico, lo cual es importante, en la medida que enfatiza en la soledad y el aislamiento de estos. Esto acentúa, además, la capacidad de los personajes para construir el espacio mediante la imaginación y actuar libremente a partir de esta. Sin objetos sobre los cuales apoyarse, Panza y De la Mancha representan una reunión familiar, discuten sobre la administración de una isla, se encuentran con Dulcinea, etc. El poder de su imaginación es tal que logran trasladarse a distintos escenarios. Sin embargo, llegado a un punto de la obra, la ficción empieza a confundirse con la realidad. Veamos esa escena:

De la Mancha: ¿Qué son esas rejas?

Panza: Cuidado, señor, cuidado.

De la Mancha: Quien pone reja a un hombre pone rejas a todos los hombres.

Panza: De la Mancha, las rejas son reales.

De la Mancha: Todo es real menos la realidad.

Panza: El caballero blindado comienza a confundir los planos.

De la Mancha: ¡Abran las rejas y que salgan los que tengan que salir!

Panza: Señor, ellos están fuera.

De la Mancha: No digas necedades, Segundón.

Panza: La verdad no es necia.

De la Mancha: Quien está fuera no está dentro, y quien está dentro no está fuera...

¿Quién está dentro y quién está fuera? Buena pregunta, si las rejas se abren quién sale y quién entra, si estás fuera estás preso de la ignorancia, si estás dentro estás preso de la injusticia, si estás fuera eres reo de la aflicción, y si estás dentro reo de la pena. ¿Quién está fuera y quién está dentro? Eres preso de un muro o eres preso del aire... [...] (Vargas 2006: 163-164 [el énfasis es mío]).

En esta escena, se empieza a diluir la frontera entre realidad y ficción. En ese marco, un aspecto a resaltar es que este quiebre se observa en dos planos, puesto que no solo De la Mancha refiere directamente a un objeto de la realidad (las rejas) en la representación de una de las aventuras quijotescas, sino que el gesto de Panza rompe con la cuarta pared y, de esa forma, superpone estos dos planos en una nueva dimensión. Analicemos este aspecto.

En el teatro, la cuarta pared es aquella que mantiene la noción de que lo representado es una ficción, en la cual los actores se configuran “como puras sombras proyectadas, manchas en movimiento simulando la vida” (Vilageliu 2006: 126). Esto, además, supone que el público se encuentra en una posición privilegiada frente a las imágenes que son proyectadas frente a él. Romper con la cuarta pared, en ese sentido, implica no solo destruir el andamiaje de la verosimilitud y evidenciar el artificio, sino cambiar la relación entre el espectador y la ficción que se despliega frente a él (Vilageliu 2006: 131). Supone romper con la barrera que delimita el espacio en el que se sitúan los personajes y aquel en que se encuentra el público; es decir, implica romper con la frontera que divide la ficción y la realidad. En esta obra, hay dos planos en los cuales se diluye esta frontera. Por un lado, se encuentra la ficción representada por Panza y De la Mancha para salir de la realidad de la prisión. Sin embargo, por otro lado, la historia de estos personajes que fingen ser Don Quijote y Sancho Panza se

inscribe en un plano de ficción, que es la misma obra de teatro, que es presenciada por el público.

En esta escena, durante la representación (la ficción), De la Mancha alude a las rejas que los rodean, que es parte del plano de realidad. De ese modo, como señala Panza, “empieza a confundir los planos”. No obstante, aun más importante es cuando De la Mancha exige que se abran las rejas para que todos puedan salir y Panza indica: “ellos están afuera”. “Ellos”, en este caso, puede leerse como una referencia a los espectadores, que están presentes, pero no retenidos, que están afuera del encierro, pero también afuera de la ficción que los personajes están representando. De este modo, se evidencia que los personajes son conscientes de la presencia del público y, así, se rompe con la frontera que delimita el espacio de la ficción que se están representando y aquel en el que se sitúan aquellos que asisten como audiencia para ver dicha representación.

La importancia de este acontecimiento es que, a partir de ello, se incorpora al espectador en la reflexión de De la Mancha; cuando se alude a quienes están afuera, en contraposición a ellos, que son “los que están dentro”, se estaría aludiendo al público. En ese sentido, cuando en este fragmento el personaje se pregunta “¿Quién está fuera y quién está dentro?”, lo que hace es poner en tela de juicio la división entre ellos (personajes) y los espectadores. Si bien ellos están presos por los muros, aquellos que están afuera están presos del aire, que es una cárcel mayor.

A través de esta figura, se resalta una forma de represión inmaterial, que puede ser más opresiva que una cárcel de muros, en la medida en que la represión no es física: no es la que restringe la acción, solamente, sino también el pensamiento. Además, es más opresiva en tanto que de una cárcel de aire no se puede salir: en una cárcel de aire, todos están presos.

De esta manera, De la Mancha establece una división entre dos formas de cárceles y, por ende, dos maneras de estar presos; una de ellas remitiría a la situación de los personajes, mientras que la otra refiere a la situación del espectador. Por un lado, se encuentran quienes están dentro del retén como espacio físico y, por otro, quienes están fuera. Sin embargo, estar afuera del espacio cercado por los muros materiales puede suponer una libertad formal, pero no implica ser libre profundamente, como planteará De la Mancha, más adelante:

DE LA MANCHA: [...] Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda [...]. La libertad formal está fuera, nosotros estamos dentro y no estamos en la libertad. La locura no es puente entre estas dos islas.

No. La locura de la que hablo es otra. Es estar en una forma de libertad. Es suplantar lo bochornoso y lo triste, porque ya no se necesita tener razón porque tener la razón es trágico [...] (Vargas 2006: 151).

En esta escena, es importante la reflexión de De la Mancha sobre la locura. Esta sería el vehículo que permitiría una forma de libertad, que se consigue mediante la suplantación: al asumir la ficción como realidad. Es posible entender este punto a la luz de lo que plantea Žižek. Este autor señala que “lo normal” es que el individuo pueda separar la realidad de aquello que la perturba –que la pone en cuestión–; en contraposición, la locura implica que esta barrera se ha roto (Žižek 2002: 40). En el fragmento citado, De la Mancha resalta, como ha mencionado en otras partes de la obra, que la ficción –esta forma de locura por la que han optado– no tiene un impacto real: no es un puente entre el “adentro” y el “afuera”; es decir, no les permitirá alcanzar una libertad formal, pues no es un túnel que los saque del centro de retención. Sin embargo, ante esta imposibilidad, “encuentran la salvación en ellos mismos, la liberación de repensarse en otra circunstancia” (Lamas 2013: 149), que sería aquella otra forma de libertad. En otras palabras, frente a una cárcel de aire, su tarea reside en una libertad profunda, que puede ser alcanzada mediante un túnel intangible –la

representación, la fantasía—, que es entendido como una especie de locura; sin embargo, cabe anotar que dicha locura se constituye como un abandono voluntario de la razón. En otras palabras, se trata de un escape de la realidad a partir de la ficción; mediante esta, los personajes pueden construir un espacio virtual que se configura como un refugio que les permite escapar de esa opresión material. Pese a ello, se trata de una medida temporal, que se sostiene a través de la representación; una vez que esta ha culminado, los personajes regresan al encierro material en el que se encuentran. La ficción, en ese sentido, no ejerce un cambio real en la realidad en la que se encuentran, sino que la oculta, oculta el antagonismo y, en ese sentido, puede ser entendida como ideológica.

Para Žižek, la ideología es una “matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación” (2003b: 7). Esta se entiende como ideológica, puesto que, en dicha regulación, el contenido es funcional con respecto a una relación de dominación social de un modo que no es transparente (Žižek 2003b: 15). Sobre esta base, se puede afirmar que, en “La razón blindada”, la ficción es ideológica, en tanto se constituye como el mecanismo que permite que los personajes no se confronten con el orden establecido; por el contrario, mediante esta, invisibilizan la estructura de dominación que los oprime: ocultan el antagonismo. La existencia de esta ideología se sostiene en una práctica ideológica, que funciona como una especie de ritual: las *performances* de cada domingo en las que los personajes interpretan a De la Mancha y Panza. Como señala Žižek, respetar el ritual termina siendo una expresión/efecto de una creencia interna y, en ese sentido, el ritual externo (estas representaciones) genera performativamente su propio fundamento ideológico (2003b: 21).

Ahora, si bien es posible entrever el carácter ideológico de la ficción construida por Panza y De la Mancha, el punto a resaltar es que la obra plantea el dilema acerca de si, ante un contexto opresivo como en el que se encuentran, es posible otro camino.

La obra no resuelve este conflicto: no critica ni exalta la alternativa por la cual han optado los personajes; la pregunta que abierta para el espectador –como se desarrollará en el siguiente capítulo–. Sin embargo, lo que se debe recalcar es que, a partir de la puesta en escena que hace Vargas de personajes que montan representaciones teatrales, el dramaturgo despierta en el espectador una reflexión sobre el rol del teatro. En ese sentido, el carácter metateatral de esta obra es importante, en la medida que, de este modo, anima a una reflexión sobre la ficción representada al interior de la ficción, pero que puede proyectarse a un plano externo al de la ficción, es decir, a la realidad en la que se encuentra el público y, así, intervenir en el reparto de lo sensible.

Según Rancière, el reparto de lo sensible refiere a la distribución general de las maneras de hacer y ser en la sociedad, que determina la manera en que los individuos participan en el espacio público, qué lugares y qué posiciones ocupan en este reparto (2009: 9). En esa línea, intervenir en este reparto implicaría cambiar la manera en que los individuos participan en el espacio público, lo cual es posible, en la medida que la reflexión que despierta esta obra no solo puede proyectarse a un plano exterior al de la representación a la cual asiste el espectador, sino que convoca a que este actúe.

Para finalizar el capítulo, hay un aspecto vinculado con la construcción del espacio que se observa tanto en “Danzon Park” como en “La razón blindada”¹⁰ que merece ser comentado: la deslocalización de la situación representada¹¹. Para fines de esta tesis, entenderemos este término como el acto de abstraer una situación, de modo que no esté ubicada en contexto local específico. A lo largo de la obra, el lenguaje poético de Vargas y la falta de precisión de las didascalias –que, si bien indican los nombres de los espacios en los que se desenvuelven los personajes, no

¹⁰ Cabe anotar que este aspecto también se observa en otras obras de Aristides Vargas.

¹¹ Actualmente, se utiliza este neologismo para referirse a la acción de “trasladar una producción industrial de una región a otra o de un país a otro, normalmente buscando menores costes empresariales” (Rodríguez Alberich y Real Academia Española 2014). Sin embargo, en esta tesis, no usaré este término con dicha acepción.

especifican cómo deben ser estos ni en qué lugar geográfico se inscriben— contribuyen a aislar la acción de los personajes de un espacio nacional, cultural y geográfico específico. Sin embargo, es justo porque las obras no remiten al espectador a un espacio determinado que es posible que las situaciones a las que se enfrentan los personajes pueden proyectarse a distintos contextos. Las dimensiones de lo onírico y de la ficción se configuran como espacios que trascienden lo local y, por ello, es posible trasladar lo representado a un marco más general —como puede ser una reflexión sobre la sociedad contemporánea—, así como a una reflexión más específica, como puede ser aquella vinculada con la de un país en particular. A ello se debe agregar que el hecho de que las didascalias no planteen anotaciones específicas sobre el decorado, etc., permiten que el director, al poner en escena la obra, tome decisiones para adaptar lo que se representa a un contexto determinado. De esta manera, puede relacionarlo de manera más directa con la experiencia de sus espectadores.

Para empezar, desarrollar este aspecto es preciso considerar el contexto de producción de estas obras. Arístides Vargas nació en Córdoba en 1954, pero creció en Mendoza, provincia a la cual se mudó su familia cuando él era aún un niño y donde comenzó su formación actoral desde muy joven. En la década de los setenta, participó del teatro de resistencia. Debido a ello, tras el golpe de Estado de Videla en 1976, se exilió; estuvo unos años en Perú hasta que, en 1978, se instaló en Quito, Ecuador, donde radica hasta la actualidad. Sin embargo, su hermano fue detenido y apresado en el penal de Rawson, donde permaneció por ocho años.

La vida del dramaturgo entra a colación, puesto que el mismo Vargas señala: “Gran parte de mis textos son autobiográficos. Algunas obras las he escrito a partir de la tragedia personal” (Peláez González s/f). Sobre la base de ello, es posible establecer conexiones entre lo representado en las obras y la experiencia de vida de Vargas; de este modo, la reflexión puede aterrizar a un contexto más específico,

que es el de los años de dictadura en Argentina. Por ejemplo, en el caso de la siguiente cita en “Danzon Park”.

TÍA: Veamos a qué huele el mundo, un héroe... bla, bla, bla... una guerra seria y sin complejos es aquella donde hay treinta mil muertos, un héroe necesita una guerra así, como mínimo, una guerra necesita un periódico para poder envolver el cuchillo, un cuchillero es un fabricante de armas que necesita de un héroe para poder vender las armas con las que mata a los hombres y a su dignidad, la vida es el completo giro al sol. La palabra sabia ha desaparecido, ahora estás más solo que un perro porque estás sin palabras, pero no te alarmes, fuera de vos está el mar, los árboles verdes y frondosos, el color azul, el pan..., pero dentro de vos... ¿qué hay dentro de vos?... [...] (Vargas 2006: 77).

Para empezar, el afirmar que una guerra seria es aquella en la que hay treinta mil muertos no parece gratuito. Durante la dictadura argentina, el saldo de desaparecidos ascendió a, aproximadamente, treinta mil¹². Asimismo, la referencia al periódico podría ser un signo a partir del cual se representa a los medios de comunicación –la parte para representar al todo–. En este marco, la noción de que “una guerra necesita un periódico para poder envolver el cuchillo” puede interpretarse como el papel de la información en el encubrimiento de los daños de una guerra. Tal fue el rol de los medios de comunicación durante la dictadura en Argentina, período en el cual el Gobierno se sirvió de la cobertura mediática de otros eventos, a partir de lo cual le era posible encubrir las detenciones y desapariciones llevadas a cabo por las Fuerzas Militares¹³. De este modo, es posible partir de una realidad concreta para entender la reflexión que se plantea en este fragmento. No obstante, a la vez, dicha

¹² Esta es la cifra, de acuerdo con los organismos de derechos humanos; la Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), en su momento, constató nueve mil casos (Efemérides Culturales Argentinas 2001-2016).

¹³ El caso más emblemático fue el Mundial de 1978. En relación con ello, en junio de dicho año, en el diario *El País* se publicó: “El triunfo final de la selección argentina en el Mundial de Fútbol ha supuesto que la Junta Militar que dirige el Gral. Videla haya cubierto con creces los objetivos que se propuso al emprender la organización del campeonato. Durante 25 días, los problemas del país argentino han pasado a un segundo plano y el título mundial conseguido por su selección los mantendrá oculto por más tiempo aún” (Efemérides Culturales Argentinas 2001-2016).

reflexión puede extrapolarse a un contexto más amplio, que no se limite a la realidad de Argentina, sino que pueda trasladarse a la sociedad contemporánea en general.

La mención a la necesidad de un héroe para hacer frente en un contexto de guerra, que requiere de un periódico que encubra el cuchillo, que es fabricado por una persona que, finalmente, le vende su arma a un héroe, establece una articulación de elementos que forman un círculo vicioso, por lo cual la oración concluye: “la vida es el completo giro al sol”. Con ello, se hace referencia a un movimiento circular, un ciclo que puede convertirse en un círculo vicioso, pues se da la vuelta al sol y, cuando se llega al final, vuelve a comenzar. De esta manera, se reflexiona sobre un ciclo encerrado en un tiempo que se repite, un presente perpetuo.

Por su parte, en el caso de “La razón blindada”, el encierro de los personajes puede ser leído desde la experiencia de la situación de los presos políticos durante la dictadura de Videla, que no es ajena a la vida del dramaturgo. En una entrevista, Vargas afirmó que esta obra se inspira en un conjunto de fuentes literarias, como *Don Quijote De La Mancha* de Miguel de Cervantes y *La verdadera historia de Sancho Panza y del Quijote* de Franz Kafka, pero también parte de las narraciones que su hermano le hace desde la cárcel (Peláez González s/f). Además, el dramaturgo introduce referencias que remiten a su vida en algunos de los diálogos de la obra, por ejemplo, cuando Panza señala: “El héroe nunca llevó a cabo lo que dijo que iba a hacer, nunca salvó a los niños, nunca me sacó de la cárcel, nunca ayudó a una anciana a cruzar la calle, nunca le puso un bypass al corazón de mi padre para que su corazón aguantara el dolor de una época” (Vargas 2006: 167 [el énfasis es mío]). Esta última referencia se puede leer a la luz de la historia del dramaturgo. Cuando el hermano de Vargas estuvo en prisión, su padre emprendió un trayecto desde Mendoza a la Patagonia para ir a ver a su hijo. En ese viaje, el padre de Vargas sufrió un infarto cardíaco y falleció. El dramaturgo señala: “Intenté escribirlo [la historia del viaje que realizó su padre], digo, pero [lo que] terminé fue haciendo *La razón blindada*,

que habla de otro tema” (Peláez González s/f). La importancia de ello es que, al remitirse a su vida, a su vez, es posible establecer conexiones con un contexto específico: la dictadura argentina. Incluso, en la medida que la situación política de otros países latinoamericanos durante ese período –la década de los setenta y ochenta– fue afín, lo que se plantea en esta obra puede proyectarse a otros espacios.

No obstante, asimismo, en la didascalía inicial, Vargas señala que la acción no necesariamente debe desarrollarse en una cárcel, sino que también puede ubicarse en un hospital psiquiátrico, un retén policial, etc., con lo cual amplía la gama de perspectivas desde las cuales esta obra puede ser interpretada. No necesariamente debe ser leída como una reflexión sobre el encierro y opresión de las dictaduras –sea específicamente el caso argentino u otro–, sino que, también, puede remitirse al estancamiento en el cual se encuentra el sujeto en la posmodernidad.

En síntesis, la construcción del espacio en estas obras no sitúa la acción en un contexto cultural o nacional específico; sin embargo, referencias como las de esta cita permiten trasladar esta reflexión a un plano más concreto. En este análisis, he relacionado la referencia con la historia argentina; no obstante, la historia de América Latina muestra ciertos procesos sociales que pueden ser afines, y a los cuales se puede aplicar o proyectar esta reflexión. La situación representada puede tener un correlato con la historia de diversos países, sobre todo, de América Latina.

A partir de estas características, la construcción del espacio en esta obra alcanza el esfuerzo que Harvey propone: establecer conexiones entre lo concreto y localizado, y la condición abstracta y universal de procesos propios de la sociedad capitalista posmoderna (1998: 387-388). Aunque a partir de las referencias comentadas es posible encontrar puntos de conexión con determinados contextos locales, las obras no refieren directamente a una realidad cultural específica, a partir de lo cual trasciende las fronteras regionales, geográficas, etc. El espacio en ellas, en ese sentido, funciona como una especie de burbuja cosmopolita, una suerte de

espacios *off-shore*, en los que no rigen las normas identitarias particulares, locales (Hiernaux 2011: 6). Sin embargo, como se ha visto, algunas referencias pueden interpretarse desde el contexto de producción de las obras. La combinación de indicios a lo largo de la obra que pueden ser trasladados al contexto de su producción junto a la construcción de un espacio está deslocalizado, no anclado a un momento histórico o cultura específica, aunque parezca paradójico, permite que lo representado que sea reconocido como familiar para el espectador y, de este modo, funciona como una alegoría de las condiciones culturales del mundo contemporáneo.

En concreto, en estas obras, el sueño de Leda, por un lado, y la ficción que construyen De la Mancha y Panza a través de las representaciones, por otro, se configuran como espacios virtuales refugios frente al desencanto que es produce la realidad. A partir del sueño, Leda puede acceder a un espacio alternativo a la realidad, uno que evoca un episodio pasado de manera idealizada y que le permite sostener su relación con Arcos en el presente. Si bien se observa que, en algunos momentos, las fronteras que dividen la vigilia del sueño se diluyen, en la medida que Leda recurre al sueño como una forma de escape de la frustración y desencanto del presente, las acciones que realiza en este espacio no tendrán un impacto que permita cambiar las condiciones de la realidad. Por su parte, en “La razón blindada”, los personajes encuentran en la ficción aquel túnel intangible que les permite escapar imaginaria y temporalmente del encierro, y, de ese modo, alcanzar una libertad más profunda que la libertad formal. Sin embargo, al igual que en “Danzon Park”, la ficción a la que apelan los personajes no tiene un influjo efectivo en la realidad: no acaba con el encierro, aunque sí les permite sobrellevarlo.

De esta manera, se observa que, en ambas obras, la ficción –el sueño o la representación teatral– es ideológica: en lugar de visibilizar la falla del presente, apunta a ocultar los antagonismos y, de este modo, se convierte en un soporte de la realidad y, a la vez, impide un cambio real en la situación en la que se encuentran los

personajes. No obstante, se debe resaltar que, pese a que las obras evidencian las fallas de las ficciones a las que apelan los personajes, el dramaturgo no niega la agencia que puede tener la ficción –concretamente, el teatro– para generar algún cambio en la realidad. Es posible explicar este aspecto a través del recurso metateatral en “La razón blindada”.

En esta obra, se plantea una reflexión no solo sobre la representación de los personajes, quienes deciden encarnar las aventuras de Panza y De la Mancha, sino también sobre la propia obra a la que asiste el público. Al romper la cuarta pared y aludir al espectador como aquel que se encuentra afuera –que se encuentra en una especie formal de libertad, mas no profunda–, el dramaturgo suprime la distancia entre el plano en el cual se encuentra el público y aquel en el cual se desenvuelven los personajes. A partir de ello, el espectador es despojado de la ilusión de ser un observador que examina el espectáculo que se le propone y, más bien, es arrastrado al círculo de la acción teatral (Rancière 2013: 12). De acuerdo con la lógica de Artaud, este mecanismo mediante el cual se suprime la frontera entre arte y vida permite que el espectador salga de su posición como espectador, puesto que, en lugar de mantenerse frente a un espectáculo, se verá rodeado por la performance, que le devolverá su energía colectiva (Rancière 2013: 15).

En ese sentido, si bien la ficción a la que recurren los personajes no genera un impacto efectivo en la realidad material en la que se encuentran, el dramaturgo no abandona este espacio la posibilidad de que el teatro, esta otra ficción a la que asiste el espectador, pueda visibilizar los límites de la ficción ideológica. En contraste con el sueño o la representación de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, que funcionan como virtuales a los que acuden los personajes para huir de la realidad, la ficción presentada por Vargas no aleja al espectador de la realidad, sino que redirecciona su mirada hacia esta. De este modo, en la medida que apunta a reactivar

la participación del espectador, no deviene en la condición pasiva del sujeto posmoderno.



Capítulo III: El héroe

En este capítulo, me enfocaré en el análisis de la figura del héroe. Para abordar este punto, es preciso anotar que, en ambas obras, hay una pareja de personajes, que establecen una relación de dependencia mutua –en “Danzon Park”, Arcos y Leda, y en “La razón blindada”, De la Mancha y Panza–. En un contexto en el que se representa la caída de paradigmas, de ideales que permitan dar un sentido al mundo, la existencia de uno se apoya en el otro. En este marco, uno de los miembros de la pareja es perfilado como un héroe. Sin embargo, estos héroes son representados como sujetos desorientados, cuyo heroísmo es cuestionado a lo largo de la obra, puesto que no son capaces de transformar las condiciones en las que se encuentran.

Antes de iniciar el análisis de “Danzon Park”, es preciso resaltar una característica de la posmodernidad que permitirá el fracaso de Arcos en tanto héroe. La sociedad posmoderna, para Baudrillard (2007), se erige como una sociedad de masas y como tal representa el fin de lo social. Cuando el autor refiere a “masas”, las define como un ser sin atributo, que no tiene un proyecto definido, una ideología clara, no responden a un interés concreto. Las masas son aquello que queda de lo social luego del surgimiento de los individuos atomizados (Baudrillard 2007: 119). Ubilluz (2010) explica esta atomización a partir de lo que denomina como el declive del Nombre-del-Padre, entendido como aquello que legitima un orden simbólico y, en ese sentido, lo que permite establecer la noción de lo colectivo. En la posmodernidad, debido al declive del Nombre-del-Padre, se pierde un punto que permita la identificación del sujeto con metas colectivas, lo cual explica por la intensificación del individualismo hedonista (Ubilluz 2010: 25, 26). Tal es el contexto representado en la obra, y que, debido a estas características, no da cabida para un héroe, como se analizará a continuación.

En “Danzon Park”, como se ha visto en los capítulos anteriores, Arcos y Leda son una pareja de esposos que han estado juntos desde su juventud. Sin embargo, en el presente de la obra, se representa una relación desgastada, en la que los personajes se mantienen unidos, pese a que se cuestionan si se siguen amando o no:

LEDA: Era un amor que nos aturdió...

ARCOS: Escucháme, Leda...

LEDA: Porque estallaba a nuestro costado...

ARCOS: ¡Leda!

LEDA: Dentro de nosotros.

ARCOS: ¡Escucháme!

LEDA: No. No... ahora nos amamos de manera diferente. ¿Verdad Arcos que nos amamos?, ¿verdad, Arcos? ¿Nos amamos o no nos amamos? (*Pausa*) (Vargas 2006: 61-62).

En este fragmento, se evidencian dos aspectos. En primera instancia, Leda hace referencia al amor que sintieron el uno por el otro en el pasado, cuando eran jóvenes, y enfatiza en cómo este era un sentimiento que los aturdió. En relación con ello, habría que recordar –como se planteó en los capítulos anteriores– que Leda evoca el pasado (y, en ese sentido, su relación con Arcos durante su juventud) como un período en el que ambos creían en ideales, como lo puede ser el amor, y que estos eran los que la hacían sentirse viva. Si bien eso se vislumbra en este diálogo, también, se observa que aquel sentimiento se ha perdido; por ello, el personaje señala “ahora nos amamos de manera diferente”. No obstante, esta afirmación es seguida de tres preguntas que apuntan a confirmar si dicha afirmación es certera o no. En ese sentido, en lugar de que se confirme el afecto que el uno siente por el otro, este amor es puesto cuestión. A partir de ello, su relación se perfila como un matrimonio que ha fracasado. De hecho, más adelante, Leda lo define como “la historia del agotamiento

de nuestras posibilidades. Una venerable empresa que fracasó porque nunca tomó en cuenta los imprevistos” (Aristides Vargas 2006: 68). En este marco, sostengo que el fracaso de su relación se puede explicar a partir de la caída del héroe, lo cual será desarrollado a continuación.

Desde el inicio de la obra, Arcos se define a sí mismo como un héroe retirado. Sin embargo, como se planteó en el capítulo anterior, se reconoce como un héroe que ha perdido contundencia, es decir, que ha perdido la convicción y firmeza que alguna vez tuvo en el pasado. En la primera escena, este señala:

ARCOS: (*A Leda dormida*) [...] Yo soy un héroe; ahora que estás dormida te lo puedo decir en seco, soy un héroe retirado, un héroe aeroplano, un héroe que no puede volar por razones técnicas. Un héroe sin contundencia; vos también has perdido contundencia, pero vos podés dormir y soñar y morir y resucitar. ¿Qué puedo hacer yo? ¿Lo que hacen los héroes cuando se retiran? ¿Defender ballenas? Sería incapaz de defender ballenas; además, no creo que las ballenas tengan interés especial en que yo las defienda (Vargas 2006: 53-54).

Que el protagonista se defina como un héroe retirado tiene implicancias importantes para la obra. Con ello, se alude a un sujeto que ha perdido su misión, que no tiene un ideal por el cual luchar. Incluso, al señalar “no creo que las ballenas tengan interés en que yo las defienda”, sugiere que no solo él mismo no encuentra una causa por la cual luchar, sino que en el entorno mismo no se mantienen ideales que merezcan ser defendidos. De este modo, Arcos se perfila como un héroe que ha perdido su lugar en el mundo. Las implicancias de ello son planteadas por su tía: “Arcos, my dear, vos sos un héroe, ¿lo has olvidado? Ahora estás de vacaciones, y los héroes cuando se van de vacaciones no tienen enemigos a quien golpear, entonces golpean a sus esposas [...]” (Vargas 2006: 56).

Con ello, la Tía está afirmando que, cuando un héroe se retira, aquella energía que antes utilizaba en su lucha contra sus rivales no es eliminada, por lo cual,

finalmente, es canalizada y proyectada en una agresión que finalmente se dirige hacia su esposa. Ahora, en esta obra, lo que se observa no es una agresión física, sino una traición. Como héroe retirado, Arcos traiciona sus ideales y al joven que alguna vez fue, y, de este modo, también traiciona a Leda. A continuación, explicaré en qué sentido su actuar puede entenderse como una traición:

TÍA: Vos sos un hombre, Arcos, un hombre que hizo bien las cosas y te ganaste el respeto de todos, un héroe y... ¿sabés lo que es un héroe?

ARCOS: ¿Quién es él?

TÍA: Alguien que emprende acciones heroicas [...], [q]ue tiene ideas que mejoran a las personas [...], [q]ue predica con el ejemplo [...] Un traidor es lo mismo pero al revés (Vargas 2006: 70).

De acuerdo con la Tía, un traidor sería aquel cuyas ideas no mejoran a su entorno y que no se erige como un modelo a seguir. Tal es el caso del Arcos, cuyo cinismo lo ha convertido un crítico de la realidad, pero, lejos de que ello se convierta en un motor de su acción, lo ha detenido. Ubilluz (2010) ha señalado que el cinismo en la sociedad posmoderna implica que el sujeto se distancia críticamente de las leyes e ideales sociales, pero, pese a ello, actúa como si en realidad creyese en las fantasías de la sociedad. En ese sentido, por más de que advierta la distancia entre la ficción ideológica y la realidad material, no deja de participar activamente del sistema (Ubilluz 2010: 29).

En el caso de Arcos, se observa que, a partir de la distancia crítica que ha tomado con respecto a la realidad, ha constatado el vacío de esta. Sin embargo, en el contexto en el que se encuentra –la posmodernidad, caracterizada por el declive de los metarrelatos que permiten sostener un ideal del deber-ser colectivo y, de ese modo, fortalecen un individualismo hedonista–, no es capaz de optar por emprender una hazaña heroica, una lucha por el bienestar común. Esto respondería a que la misma noción de una civilización universal, de comunidad, ha dejado de existir en la

sociedad contemporánea. El punto a resaltar es que, en la medida que ha abandonado su lucha y solo ha ocupado la posición de espectador, por más de que asuma una perspectiva crítica, sigue manteniéndose al interior del sistema y actuando de la misma manera que aquellos que se mantienen “engañados” por la realidad ideológica en la que viven. Aun peor es el hecho de que, debido a esta constatación del vacío de la realidad, ha abandonado su empresa heroica y, con ello, se ha traicionado a sí mismo.

Esto puede entenderse a partir de una lectura desde Lacan. De acuerdo con este autor, de lo único que es culpable el sujeto es de ceder en su deseo (Lacan 1988). El deseo es la ley propia. En ese sentido, abandonar el deseo es una traición a sí mismo o al otro. En el caso de Arcos, si bien al espectador no se le devela cuál ha sido ese deseo, sí se le muestra que, en el pasado, hubo un deseo que guiaba la acción del héroe. Sin embargo, en el presente en el que se encuentra, ha abandonado su empresa. En contraste con quien fue en su juventud, Arcos es un personaje desencantado, como se observa en el siguiente fragmento: “Un japonés les quita las aletas a los tiburones y se las come con otros japoneses; el tiburón sin aletas se muere. El japonés reflexiona: ¿para qué quieren aletas los tiburones si los tiburones no vuelan? Razonamiento elemental y devastador, como devastado es el lugar en el que te hablo, Leda dormida, al cuerpo de Leda porque la verdadera Leda está en otro lugar” (Vargas 2006: 54). En la reflexión del protagonista, la figura del japonés funciona como una representación del sujeto posmoderno, cuyo pragmatismo es reconocido como devastador, así como lo es el entorno mismo. El punto a resaltar es que, lejos de desentenderse, Arcos se identifica con este tipo de sujeto. De este modo, se refleja el carácter cínico de Arcos. Para Peter Sloterdijk, el cinismo encierra una paradoja, en la medida que se trata de una conciencia ilustrada que, a la vez, cae en la falsa conciencia: “Se sabe desilusionada y, sin embargo, arrastrada por la «fuerza de las cosas»” (2003: 41). Tal es el caso de Arcos, quien ve la realidad con

una mirada crítica y nota el vacío que lo rodea; sin embargo, no es capaz de evitar dicho vacío. Aunque reconoce que el lugar en el que se encuentra es devastador, no sabe cómo actuar ni actúa en contra de ello.

A lo largo de la obra, este carácter se manifiesta y amplifica. En uno de los diálogos que Arcos tiene con su tía, este afirma: “[...] es mentira que uno mata por una idea, es mentira. Uno mata porque tiene miedo la idea es un cuento que nos contamos para sentirnos buenos y eufóricos, el miedo es el ruido seco que provocan las cosas cuando caen, los cuerpos, las ideas, los afectos...” (Vargas 2006: 70). Sin ideas, los actos no tienen sentido, lo cual explica por qué ya no lucha: es incapaz de matar, puesto que no hay una idea de fondo que justifique este acto, que sostenga su lucha. No solo ha caído la idea, sino el relato que el individuo se narra para poder mantener la lucha que le permite sostener dicha idea.

El punto a resaltar es que el cinismo de este personaje lo condena al estancamiento, puesto que su conciencia, su mirada crítica, lejos de convertirlo en agente de un cambio histórico, inmoviliza su acción y, de este modo, perpetúa la repetición de un tiempo pseudocíclico. Esto, también, responde a que no es capaz de imaginarse un orden social alternativo. A diferencia de Leda, que encuentra un refugio en otro espacio-tiempo, el cinismo de Arcos, que le permite ser crítico con respecto a este, lo deja en un vacío. El cínico posmoderno no cree en la viabilidad de un orden social que sea alternativo al sistema actual. De este modo, privado de ideales que le permitan establecer una comunidad, se “produce el estancamiento de la subjetividad en un cinismo impotente en el que nada nuevo puede existir” (Ubilluz 2010: 32).

Sobre esta base, una pregunta final sería en qué medida Arcos se erige como un héroe o si, más bien, se configura como un antihéroe. Desde mi perspectiva, lo interesante es que, través de este personaje, es posible reflexionar sobre el cuál es el lugar del héroe —si es que tiene uno— en la sociedad posmoderna.

Para Arthur Miller, el héroe no necesariamente debe ser encarnado por un individuo de carácter socialmente elevado –como sí lo propone la concepción clásica del héroe trágico, a partir de Aristóteles en la *Poética*¹⁴–, sino que puede ser encarnado por un hombre común, puesto que, desde su perspectiva, el sentimiento de lo trágico es evocado por la presencia de un personaje que está dispuesto a dar su vida, si es necesario, para asegurar un sentido o un ideal, lo cual es posible más allá de si su posición es elevada o no (1978: 1). En este marco, lo que Miller entiende como la falla del héroe (*his flaw*) es su incapacidad inherente para mantenerse pasivo frente a aquello que concibe como un desafío a su dignidad (1978: 3 [traducción propia]¹⁵). Su lucha, en ese sentido, responde a un intento por ganar la posición que le corresponde en la sociedad. Afín a la conceptualización de héroe de Miller, Arcos no pareciera ser un personaje de carácter elevado –un rey o un noble–, sino un ciudadano como cualquier otro; no obstante, en contraste con la figura que plantea este autor, en “Danzon Park”, nos vemos ante un protagonista que no solo ha abandonado toda lucha, sino que tampoco cree en esta. Paradójicamente, al rendirse, de manera similar al héroe que propone Miller, se enfrenta a una búsqueda por encontrar cuál es su lugar en la sociedad.

Como mencioné al inicio de este capítulo, en “Danzon Park”, desde el principio, Arcos se define como un héroe retirado. Discursivamente, es construido como un héroe, en tanto, en determinadas escenas, se alude a esta caracterización del personaje; sin embargo, esto ocurre a un nivel discursivo, pues se debe considerar que, en la obra, no realiza acciones heroicas, sino que estas son evocadas a partir de su actuar pasado. En los diálogos entre el personaje y su tía, o este y Leda, se alude a la juventud de Arcos, cuando este luchaba por sus ideales (aunque es preciso anotar que la obra no plantea cuáles han sido estos). Ahora, en el presente de la obra, en

¹⁴ En esta obra, Aristóteles señala que el héroe trágico debe ser un personaje no solo moralmente elevado, sino también tener un estatus elevado.

¹⁵ La cita original es la siguiente: “*The flaw, or crack in the character, is really nothing--and need be nothing, is his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity [...]*” (Miller 1978: 3).

algunas escenas, se sigue haciendo referencia a Arcos como a un héroe, pese a que él mismo menciona que ya ha abandonado cualquier empresa heroica y ninguna de sus acciones parecieran responder a este título.

Además, el problema radica en que, en una sociedad como la posmoderna, no hay cabida para la figura del héroe. A través del desencanto y cinismo de Arcos, el personaje ha devenido en la pasividad, la inacción. A partir de este, la obra de Vargas pone en escena el drama de una de las condiciones de la sociedad contemporánea, aquella en la cual la caída de los mandatos e ideales sociales —el declive del Nombre-del-Padre— no solo cancela la posibilidad de pensar en el colectivo, sino que inmoviliza cualquier iniciativa posible que apunte hacia un cambio. En un contexto como este, no solo no hay lugar para el héroe, sino que no hay un individuo que lo encarne. En este marco, lo trágico no será producto de la lucha del héroe por un ideal, sino, más bien, por la ausencia de un ideal por el cual luchar.

De manera similar, en “La razón blindada”, a partir del personaje de De la Mancha, se pone en discusión la caracterización del héroe/antihéroe en la sociedad contemporánea. Si bien, por un lado, se erige como aquel que puede salvar a Panza del encierro a partir de la ficción que ambos representan, por otro, su heroísmo es cuestionado a lo largo de la obra, puesto que no es capaz de transformar las condiciones en las que se encuentran. Para abordar este punto, primero, me detendré en cómo este personaje es representado como un héroe.

La obra inicia con la propuesta de Panza de que ese domingo y todos los demás construyan un túnel intangible. Hacia el final del diálogo fragmentario entre este y De la Mancha, cuando este último le pregunta al primero qué haría, Panza le responde: “Inventaría a alguien que me salve del horror” (Vargas 2006: 125). Esta mención, que aparece de pronto en un diálogo fragmentario y sin sentido, es central,

puesto que, a fin de cuentas, esto es lo que ocurre a lo largo de la obra: los personajes de “La razón blindada”, que hacen las veces de Panza y De la Mancha, representan a los personajes de la obra de Cervantes; en estas representaciones, encuentran en De la Mancha a un héroe que les permite escapar imaginariamente del horror del encierro en el que se encuentran. Panza, dirigiéndose al público, describe cómo es este héroe:

El héroe que les digo tendrá armadura. El cerco del metal a la carne. Sus emociones estarán blindadas, solo una pasión desenfrenada hará que el metal se tense, es importante lo que les voy a decir, presten atención: el circo se para por el mástil. Las sardinas, también están rodeadas de metal, pero las sardinas no se enamoran... no tienen grandes pasiones, que yo sepa (Vargas 2006: 151 [el énfasis es mío]).

Si bien Panza indica que el héroe tendrá una armadura que le permite mantenerse protegido, esta no es material, sino simbólica. La noción de que sus emociones están blindadas refiere a que estas se encuentran acorazadas. En este marco, el término “blindado” es central, puesto que no solo nos remite al título de la obra (“La razón blindada”), sino a que protege el interior de fuerzas externas. En este caso, entonces, se estaría proponiendo la figura de un héroe cuyas emociones estaría resguardadas de las coacciones o agentes externos, como lo es De la Mancha en esta obra. El paralelo con las sardinas permite definir por contraste la situación de encierro en la que estos se encuentran. Así como ellos, las sardinas se encuentran rodeadas, encerradas. Sin embargo, estas no tienen grandes pasiones, mientras que Panza y De la Mancha, sí. Son las pasiones, estas emociones que se mantienen blindadas, las que permiten que sobrellevar el encierro, mantener cierta forma de libertad. Es posible profundizar en este aspecto a partir de lo que plantea Žižek. De acuerdo con este autor, la realidad no es una; existe una realidad sustancial y una realidad que ha sido distorsionada por nuestra mirada subjetiva (2002: 29). Esta división responde a que hay una diferencia entre una mirada realista y aquella “mirada al sesgo” que, más bien, es influenciada o distorsionada por nuestros deseos y angustias (Žižek 2002: 29). Desde una mirada al sesgo, Panza y De la Mancha han logrado encontrar una realidad

alternativa y, en esta dimensión, el segundo es representado como un salvador; en tanto caballero que parte en busca de aventuras, se configura como la salvación de estos personajes frente al encierro. Sin embargo, se debe considerar dos aspectos. Por un lado, es preciso recordar que De la Mancha y Panza, propiamente, no existen. Los dos personajes detenidos deciden encarnarlos imaginariamente en una suerte de representaciones teatrales. El dramaturgo no indica los nombres de estos detenidos. Como planteé en el segundo capítulo, de esta manera, es posible enfatizar en cómo, en un espacio como la prisión en la cual están encerrados, no es posible crear ni sostener una identidad. Más allá de esto, el punto a resaltar es que, en ese sentido, De la Mancha y Panza existen en tanto son imaginados y performados por estos dos personajes, que han tomado sus nombres para identificarse. Servirse de estos nuevos nombres les permite pensarse más allá del encierro, definirse de otra manera.

En este marco, el que hace las veces de De la Mancha encarna a un personaje que representa una forma de salvación para ambos; sin embargo, esta identidad es inestable. Desde Butler, podemos entender que la identidad del sujeto se constituye en el tiempo a partir de la repetición discontinua de una serie de actos¹⁶, lo cual supone que esta no es estable, ni coherente o uniforme (1990: 297). De hecho, las reflexiones de De la Mancha dan cuenta de un sujeto escindido, que se encuentra en un contexto vaciado de ideales:

De la Mancha: No te aflijas Sancho que todo es apariencia.

Panza: ¡Pero señor, si ha recibido tremenda paliza! Yo vi cómo le golpeaban, como le mal trataban...

De la Mancha: Creer que me han pegado es tan estúpido como creer en una muchacha de manera, y creer que no me han pegado es tan alucinante como llamar María a una muchacha de madera, y encima creer que es virgen (Vargas 2006: 149 [el énfasis es mío]).

¹⁶ Si bien la autora se enfoca en la identidad de género, considero que su reflexión teórica se puede trasladar hacia otras dimensiones de la identidad.

En este diálogo, se observa –como se profundizará más adelante– que, para De la Mancha, la realidad es entendida como un mundo de apariencias, en el que se ha perdido la fe en los ideales –como lo puede ser la religión–. Esta concepción de la realidad es similar a la que plantea Panza:

PANZA: Señor, es hora de que coma algo.

DE LA MANCHA: No quiero. [...]

PANZA: Imagínese: el mundo es necio y la vida una tontería, imagínese...

DE LA MANCHA: No quiero.

PANZA: Imagínese también que el vuelo de una mosca es más importante que la moral humana, que todo es vano y sin sentido. Que el hombre es mediocre, vil y avariento. ¡Imagínese todo esto y usted sin almorzar! (Vargas 2006: 152).

En esta escena, si bien Panza comienza diciendo “imagínese”, en realidad, lo que plantea es una constatación de cómo es el mundo. Para convencer a De la Mancha de que coma, apela a la situación en la cual se encuentran, cómo es el entorno en el que están. Este es representado como un espacio en el que ha decaído la moral humana, que ha sido vaciado de sentido, por lo cual no hay nada trascendente. De manera similar a lo que ocurre en “Danzon Park”, la distancia crítica que asume el individuo, a partir de la cual reconoce el declive de ideales y mandatos sociales, va acompañada de la constatación de las limitaciones de la acción humana:

De la Mancha: [...] la realidad está allí y nosotros no podemos operar en la realidad; todo lo que digamos es pura elucubración, afuera pueden llorar, pueden gritar, pueden romper sus corazones amándose los unos contra los otros, y nosotros no podemos hacer nada para que eso suceda o no suceda, los amantes no cuentan con nosotros para sus decisiones, nosotros no desatamos el amor en el mundo, tampoco desatamos el odio en el mundo, nosotros estamos fuera y dentro, para nosotros todo es real menos la realidad. Vivimos en cuevas y solo podemos testimoniar nuestro terror pintando en la pared las bestias que nos aterrorizan (Vargas 2006: 160).

En este fragmento, destacan varios puntos. En una primera instancia, el personaje hace referencia a esta división entre el espacio del encierro y la realidad. En la medida que están detenidos y la realidad está afuera, no es posible para ellos actuar sobre esta. Afuera pueden ocurrir diversos eventos; sin embargo, sobre estos, los personajes no tienen ningún tipo de agencia. Esta noción, también, se presenta en otras ocasiones en boca de Panza: “[...] nunca mis consideraciones torcerán el curso de los días ni de las noches, aunque mi madre me regale un café al llegar el día, o una sopa al caer la noche, el café de mi madre no detiene el día y la sopa de mi madre no detiene la noche, ella, mi pequeña madre, no puede hacer nada para evitar que la oscuridad caiga sobre ella en el próximo giro” (Vargas 2006: 160). En este fragmento, el personaje no solo afirma que ni sus acciones ni las de su madre pueden cambiar el paso del tiempo –“el curso de los días y de las noches”–, sino que no son capaces de impedir que caiga la oscuridad. En este caso, este término, por un lado, puede remitir al tiempo –la oscuridad al caer la noche–; sin embargo, por otro, también, puede leerse como el infortunio. Pese a las acciones que puedan concretar Panza o su madre, no dejará de transcurrir el tiempo ni se podrá evitar la desdicha. Esta reflexión puede extrapolarse a un plano más amplio: la constatación del poder limitado del ser humano para actuar sobre las cosas que ocurren en el mundo.

Ahora, para seguir con este análisis, regresemos a la cita de De la Mancha, de la cual resalta la siguiente mención: “para nosotros todo es real menos la realidad”. A partir de ello, se evidencia no solo una mirada desencantada, sino la comprobación de que lo que entendemos por realidad está ideológicamente construida. En contraste, todo lo demás, que no es realidad, se plantea como real. En ese marco, la representación, esta otra dimensión imaginaria, es más real que la realidad. Es posible entender esto a la luz de lo que propone Augusto Boal. Para este dramaturgo, la representación teatral, lejos de configurarse como un espacio de ficción, es una verdad escondida. Frente a la vida cotidiana, que funciona como un espacio de

apariencias, el teatro, a través de las ficciones que representa, se convierte en una herramienta que permite visibilizar aquello que ha sido interiorizado, que forma parte de nuestro sentido común (Boal 2009). La ficción, en ese sentido, es lo que permite ir más allá de las apariencias, de los velos que hay en la realidad. Boal propone que, de este modo, es posible actuar sobre el entorno. El punto en el cual se debe reflexionar es que, en esta obra, la ficción que construyen los personajes no los conduce a actuar de manera efectiva sobre la realidad en la que se encuentran; sin embargo, estos se encuentran en una ficción mayor, la obra que es presentada frente a un público, que sí podría ejercer un cambio sobre esta otra realidad, aquella en la que se encuentra el espectador. En relación con ello, Rancière explica que, gracias a la ficción representada en el teatro, no solo es posible cambiar la percepción de los espectadores sobre el mundo sensible, sino que estos, en lugar de mantenerse como *voyeurs* pasivos, se convierten en participantes activos (2013: 11). Para profundizar en este aspecto, es preciso detenernos en una de las menciones de De la Mancha.

En el fragmento citado, el personaje señala: “vivimos en cuevas”, desde las cuales la acción del individuo es “testimoniar nuestro terror pintando en la pared las bestias que nos aterrorizan”. Este puede leerse de dos maneras distintas. Por un lado, las cuevas pueden referir al encierro en el cual se encuentran los personajes y, desde este, la única alternativa es testimoniar el horror mediante el arte, la ficción, en este caso. No obstante, esto puede trasladarse a un marco más amplio: lo que hace el propio dramaturgo a partir de esta obra. El arte (pintar en las cuevas como representar una obra de teatro) testimonia acerca de los miedos que aquejan al individuo (De la Mancha y Panza, o incluso al propio Vargas). En esa frase, entonces, se presenta una referencia metateatral –una reflexión sobre el teatro, el arte, al interior de una obra de teatro–, a partir de la cual se reflexiona sobre el poder de la ficción. Profundicemos en este último punto a partir del siguiente diálogo:

De la Mancha: Toda alucinación es verdadera.

Panza: ¿Sí?

De la Mancha: Sí.

Panza: ¿Cómo lo sabe?

De la Mancha: Porque Dulcinea me ama (Vargas 2006: 49-150).

Con ello, De la Mancha sostiene que, aunque la idea de que Dulcinea lo ame sea una alucinación, ello no la hace falsa. Es verdadera, en la medida que, en el espacio de la ficción –o alucinación, en este caso–, puede articularse la verdad de nuestro deseo (Žižek 2002: 37-38) y De la Mancha actúa en función dicha verdad. De esta manera, reafirma que la ficción puede ser real, puede convertirse en una realidad alternativa. Hasta las últimas escenas de la obra, De la Mancha y Panza apelan a esta, incluso cuando el primero cae enfermo. A pesar de que reconoce la fragilidad y el desgaste de su cuerpo –“todo yo soy un pedazo de carne enlatada a punto de pudrirse o a punto de colapsar”– y aun cuando se encuentra en un espacio de encierro y represión –“Aquí nos odian y nos miran con odio”, le indica De la Mancha a Panza–, el héroe no se rinde, sigue apelando a la ficción como una alternativa frente a la realidad:

DE LA MANCHA: [...] me dijo: el pensamiento es un arma filosa, eso me dijo. ¿Qué quieren ustedes? Me dijo, ¿cortarnos la cara?, ¿marcarnos con sus pensamientos de mierda?, ese tipo odia nuestro silencio, nos odia porque él no puede entrar a nuestro silencio, nuestro silencio está blindado por un profundo y extraño presentimiento, nos odia porque nosotros podemos recoger los pasos para tropezar en la misma piedra y solo así comprender que es posible una tercera vía (Vargas 2006: 161).

De este modo, resalta esta resistencia silenciosa de los personajes, puesto que no se trata de un enfrentamiento frontal, sino de un escape de los personajes a través de la imaginación. Gracias a esta, pese a la enfermedad y al hastío, De la Mancha no se siente derrotado, “porque los días domingos a las tres de la tarde, usted y yo, mi querido Panza, hacemos un túnel inteligible” (Vargas 2006: 161). Tal es la tercera vía que han encontrado a partir de la repetición, representando las aventuras del caballero

andante cada domingo por la tarde. De este modo, temporalmente, los personajes han conseguido blindar su razón, protegerla de aquellos “pensamientos de mierda” con los que los quieren marcar.

No obstante, esta medida, en tanto entra en la lógica de la pulsión, solo se sostiene a través de la repetición. A partir de las representaciones de cada domingo, podían construir un espacio alternativo, que les permitía escapar de la realidad, pero que solo se sostenía en tanto estos actuaran como Panza y De la Mancha. La ficción que estos personajes creaban no logró tener un influjo en su entorno, por lo cual la única forma de encontrar un refugio era partiendo nuevamente a otra aventura que les permitiera escapar imaginariamente del encierro. Sin embargo, llegado a un punto, De la Mancha se cansa: “Su delirio está blindado, Panza, el mío no”. De este modo, el personaje enfatiza en cómo las performances, que le permitían sobrellevar el encierro, dejan de ser efectivas, de ser el espacio virtual en el cual se refugiaba. Por este motivo, en la penúltima escena, armado de “un pedazo de metal fatigado”, decide introducirse en “el área enemiga” y “causar innumerables bajas morales” (Vargas 2006: 166). La importancia de ello es que, al asumir esta nueva empresa, De la Mancha despierta la posibilidad de romper con esta temporalidad detenida, con este ciclo repetitivo que, al final, no los conduce a ninguna parte. Sin embargo, en la última escena, se frustra esta posibilidad. Panza, dirigiéndose al público, da cuenta de que el héroe no logró lo que se propuso.

Al público

PANZA: El héroe nunca llevó a cabo lo que dijo que iba a hacer. [...] Su heroicidad no tiene trascendencia práctica, este héroe no sirve para nada.

(Silencio)

Pero cada tarde viene, se sienta ahí, no pide un plato de comida, no, sólo pide que escuche una nueva aventura, entonces mi alma se llena de alegría, y el regocijo que me produce escucharlo colmará mi espíritu hasta el fin de mis días (Vargas 2006: 167).

En esta cita, el personaje afirma la inutilidad y el fracaso del héroe. En la última escena, se devela que no consiguió un cambio concreto ni efectivo –Panza indica: “nunca salvó a los niños, nunca me sacó de la cárcel, nunca ayudó a una anciana a cruzar la calle, nunca le puso un bypass al corazón de mi padre para que su corazón aguantara el dolor de una época” (Vargas 2006: 167). Por ello, concluye que se trata de una heroicidad que no tiene trascendencia práctica; es decir, se trata de una acción que no tiene una consecuencia tangible en la realidad, que no genera un cambio en las condiciones materiales en las que se encuentran.

Sin embargo, después de una pausa –tras el cuestionamiento de la heroicidad de De la Mancha–, Panza señala que, con cada aventura, su espíritu se llena de regocijo. De esta manera, si bien afirma la imposibilidad del héroe por transformar la realidad, sostiene que, como explica Žižek, la ficción no es una simple huida, sino un mecanismo de supervivencia, que permite sobrellevar el presente (2008: 28). En ese sentido, el final pone en posición crítica el rol de la ficción, pero como parte de un dilema que no termina de resolver: la limitación de una ficción que no es capaz de cambiar la realidad, pero que permite tolerar la frustración que esta trae consigo.

Ahora, la potencia de esta escena se sostiene, además, en el hecho de que Panza se dirija al público. A lo largo de la obra, el público observa la ficción que está siendo representada, lo cual supone que asume una barrera entre la dimensión ficcional –aquello representado está siendo representado– y la dimensión de la realidad, el plano en el que se encuentra como espectador. No obstante, cuando un personaje se dirige al público, desestabiliza aquella barrera invisible que divide estas dos dimensiones. Como se ha visto previamente, esto ocurre más de una vez en esta obra; sin embargo, lo resaltante en esta escena es que esta ruptura se manifiesta a partir de una reflexión que el personaje realiza sobre aquello que ha sido representado. Para Rancière, en esa dinámica que consiste en el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, “en ese poder de asociar y

disociar reside la emancipación del espectador” (2013: 23). Así como el personaje se desdobra para reflexionar sobre la situación en la que se encuentra, la obra invita al espectador a que devuelva la mirada hacia su propia realidad, pero desde una perspectiva crítica, para romper con el consenso, reconfigurar simbólicamente lo que se ha asumido como “sentido común”, lo dado. En ese sentido, la crítica que despierta esta obra, lejos de ser cínica, está comprometida políticamente. Si bien en “La razón blindada” se reflexiona sobre la ficción, que no puede ejercer ningún cambio efectivo en la realidad en la medida en que es asumida como mero escape de la realidad, Vargas no desestima el poder que esta puede tener; al contrario, apela a construir una obra ficcional que despierta una mirada crítica por parte del espectador.

En suma, en ambas obras, la figura del héroe es representada y, a la vez, puesta en tela de juicio, en la medida que, en el contexto posmoderno, no pareciera haber un lugar para este. De acuerdo con Miller (1978), una de las características del héroe es su incapacidad para mantenerse indiferente frente a aquello que desafía su dignidad. Sin embargo, en la posmodernidad, con el declive del Nombre-del-Padre, por un lado, hay una caída de los ideales de la modernidad –como lo pueden ser el amor, la justicia, la verdad–, lo cual supone la pérdida de una empresa por la cual luchar. Por otro, debido a que con este declive se pierde el soporte que permite la identificación del sujeto con metas colectivas, se refuerza un individualismo que aísla al sujeto y resta su interés por participar de una esfera pública. En este marco, no solo no podría haber un individuo que asuma la posición de héroe, sino que no habría un colectivo que lo consideraría como tal. Esto se ve reflejado en estas obras de Vargas.

En “Danzon Park”, el cinismo de Arcos, característico del sujeto posmoderno, implica una mirada crítica hacia la realidad en la que se encuentra; sin embargo, ello deviene en un escepticismo que, en lugar de que lo impulse a generar un cambio, lo ha conducido a la inacción. A partir de este personaje, la obra pone en escena el drama de una de las condiciones de la sociedad contemporánea: cómo la caída de los

mandatos e ideales sociales no solo termina de inmovilizar al sujeto, que es incapaz de pensar o llevar a cabo cualquier iniciativa que apunte hacia un cambio, sino que, en un contexto como este, no hay cabida para un héroe.

En “La razón blindada”, por el contrario, los personajes imaginan a un héroe que les permita construir un túnel intangible y, de ese modo, alcanzar no una libertad formal, sino una profunda, que vaya más allá del encierro material. Sin embargo, en tanto su acción no los lleva a un cambio efectivo, los personajes solo pueden repensarse en otra situación mediante un mecanismo repetitivo –la representación teatral– que, hacia el término de la obra, empieza a frustrarlos. Finalmente, la imposibilidad del héroe por ejercer un cambio sobre la realidad sensible en la que se encuentran no solo dan cuenta de su propia debilidad –y, con ello, hay una constatación de las limitaciones de la acción humana–, sino que, además, pone en cuestión su trascendencia práctica.

Conclusiones

A partir del análisis de estas obras de Vargas, se evidencia una mirada crítica hacia la posmodernidad, mediante la cual se revela la imposibilidad de los personajes para cambiar el presente. Tanto en “Danzon Park” como en “La razón blindada”, se observa cómo la esquizofrenia y el cinismo de los personajes los conducen a la construcción de una ficción ideológica que, si bien les permite escapar del desencanto del presente, les imposibilita realizar un cambio en las condiciones materiales de la realidad. De esta manera, se cancela la posibilidad de que los personajes se dirijan hacia un tiempo futuro y los sujetos quedan encerrados en un presente continuo.

En el primer capítulo, plantee cómo, en estas obras, se representa un tiempo que está compuesto por una serie de episodios que dan la falsa impresión de que el tiempo transcurre de manera lineal y se proyectan hacia el futuro. Sin embargo, en la medida que no hay ninguna transformación en la realidad material en la que se encuentran los personajes, se revela que la acción de estos transcurre en una temporalidad estancada. A partir de ello, se cancela la posibilidad de un cambio histórico y, así, los personajes quedan atrapados en un presente perpetuo.

Esta temporalidad ha sido denominada por Debord como el tiempo pseudocíclico, asociado al tiempo de la producción de la mercancía en el capitalismo tardío (1995: 94, 95). En la medida que el posmodernismo consiste en un cambio en la esfera cultural, producto del desarrollo del capitalismo avanzado (Jameson 1992: 105-106), el tiempo pseudocíclico sería la forma como se experimenta el tiempo en la posmodernidad. Esto se observa en estas obras de Vargas: es la esquizofrenia y el cinismo de los personajes –características del sujeto posmoderno– los que perpetúan el presente como una temporalidad detenida.

En “Danzon Park”, la esquizofrenia de los personajes se revela a través del olvido de Arcos y la nostalgia de Leda. Ambos, de distinta manera, supondrían la desarticulación del tiempo, en otras palabras, la ruptura de la cadena de un tiempo histórico, que conecta el pasado, el presente y el futuro. Por su parte, en “La razón blindada”, las representaciones de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza tienen lugar en un presente desvinculado de las otras temporalidades: se desconecta del pasado y, tampoco, se proyecta hacia un futuro. En algunas escenas, el pasado es traído al presente a partir de los recuerdos de Panza; sin embargo, cuando esto ocurre, las constantes interrupciones de De la Mancha conducen a que este vínculo se vuelva a romper. Debido a esto, la temporalidad es experimentada como secuencia reiterativa de escenas que se presentan como fragmentos desarticulados. Si bien dichos fragmentos tienen lugar en el tiempo y la acción parece proyectarse a un futuro –porque continuará el siguiente domingo–, al final, los personajes se encuentran atrapados en el presente, pues no hay un cambio material: su acción funciona como un ciclo que vuelve a comenzar en el siguiente domingo y, de este modo, se evidencia que la situación en la que se encuentran es la misma que la del inicio. Al final, en la medida que la ficción que representan se desarrolla en otra dimensión, desvinculada de la realidad, esta no conduce a una transformación que permita articularlos con una temporalidad futura.

En el segundo capítulo, a partir del análisis del espacio, se observa cómo, mediante el sueño –en “Danzon Park”– y la ficción –en “La razón blindada”–, los personajes se trasladan a un espacio construido a partir de su inconsciente o imaginación, que les permite escapar del desencanto de la realidad en la que se encuentran. No obstante, en tanto se trata de una medida paliativa, que se solo se sostiene mientras es repetida, concretamente, no logra generar un cambio material. A partir de ello, se desprende una reflexión sobre el papel de la ficción. En ambas obras, la ficción –el sueño o la representación teatral– es ideológica: en lugar de visibilizar la

falla del presente, apunta a ocultar los antagonismos. De este modo, se convierte en un soporte de la realidad y, a la vez, impide un cambio real en la situación en la que se encuentran los personajes. No obstante, se debe resaltar que, pese a que las obras evidencian las fallas de las ficciones a las que apelan los personajes, el dramaturgo no niega la agencia que puede tener la ficción –concretamente, el teatro– para generar algún cambio en la realidad.

En el tercer capítulo, analicé cómo las obras representan la figura del héroe. En ambas obras, hay una pareja de personajes que se encuentra en un contexto en el que se representa la caída de ideales sociales. En este marco, uno de los miembros de la pareja es perfilado como un héroe. Sin embargo, estos héroes son sujetos escindidos, cuyo heroísmo es puesto en tela de juicio, en la medida que, en un mundo posmoderno, no pareciera haber un lugar para este.

En “Danzon Park”, el cinismo de Arcos refleja una de las características de la posmodernidad: el declive del Nombre-del-Padre, lo cual no solo supone la caída de los ideales de la modernidad –como lo pueden ser el amor, la justicia, la verdad–, sino también la pérdida de un soporte que permita la identificación del sujeto con metas colectivas. En este marco, el punto a resaltar es que, en lugar de que esta mirada crítica y desencantada hacia la realidad en la que se encuentra lo impulse a generar un cambio, lo ha inmovilizado, puesto que, en ausencia de mandatos o ideales sociales, el sujeto carece de un motor que lo incentive a actuar en función de un cambio. En un contexto como este, no hay cabida para un héroe.

En contraste, en “La razón blindada”, los personajes sí son capaces de imaginar a un héroe que les permita construir un túnel intangible para escapar imaginariamente del encierro. Sin embargo, conforme pasa el tiempo y la situación no cambia, empiezan a frustrarse. Hacia el final de la obra, surge una esperanza cuando pareciera que el héroe abandonará la lucha ficticia para enfrentarse a la realidad. Sin embargo, en la última escena, se devela su fracaso. Con ello, la obra revela el fracaso

del héroe: la imposibilidad de este para ejercer un cambio sobre la realidad sensible en la que se encuentran, lo cual no solo evidencia su propia debilidad –y, con ello, hay una constatación de las limitaciones de la acción humana–, sino que, además, pone en cuestión su trascendencia práctica.

En conclusión, a lo largo de estas obras, a través de la acción de los personajes, se representan una serie de aspectos característicos de la posmodernidad – la esquizofrenia, el desencanto, el cinismo, la caída de mandatos e ideales sociales–, los cuales han imposibilitado que los sujetos realicen un cambio en la realidad sensible. Aunque, en ese contexto, han logrado construir una ficción que les permite escapar de la frustración del presente, en tanto es ideológica, no los confronta con los antagonismos –lo cual sí les permitiría transformar las condiciones materiales de la realidad–, sino que los oculta y, de esta manera, se convierte en un soporte de la realidad.

Sin embargo, las obras de Vargas no se limitan a una representación de las condiciones de la posmodernidad y, en lugar de asumir una posición cínica característica de la sociedad contemporánea, plantea una propuesta teatral comprometida políticamente con el contexto en el que se desenvuelve. Jameson plantea que

Un nuevo arte político –si tal cosa fuera posible– tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que considerar su objeto fundamental – y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar: una manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social (1992: 120-121).

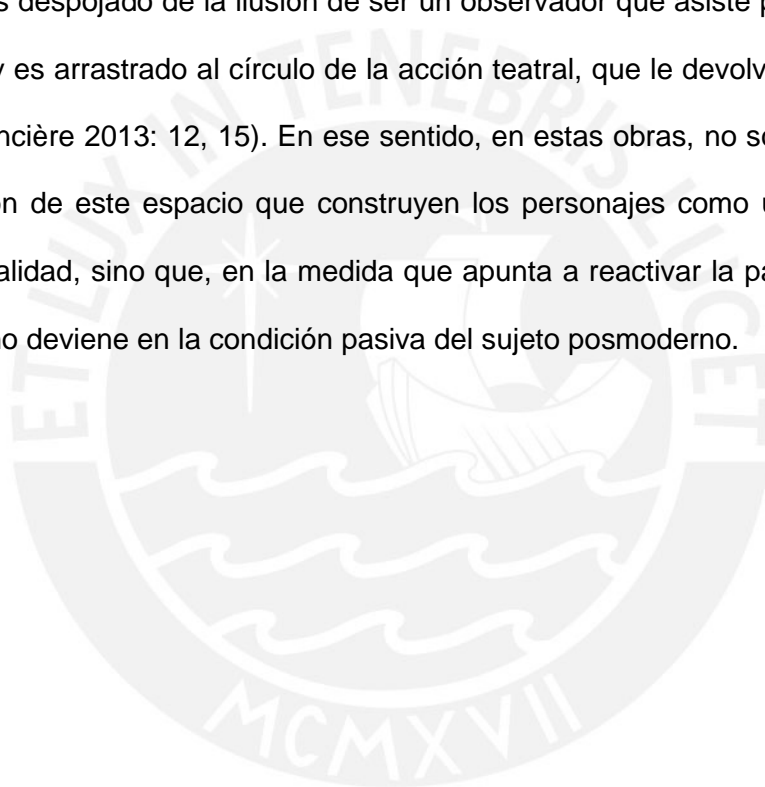
En esta tesis, sostengo que las obras de Vargas se acercan a esta propuesta de un arte político. Como se desarrolló en el segundo capítulo, a partir de la

construcción del espacio en estas obras, esta reflexión se puede extrapolar y proyectar al plano de la realidad en la que se encuentra el espectador. En “Danzon Park” y “La razón blindada”, la acción de los personajes transcurre en un espacio indeterminado: el dramaturgo no especifica cuál es el contexto particular en el que estos se desenvuelven. En ese sentido, funciona como una especie de burbuja cosmopolita, en la que no rigen las normas identitarias particulares, locales (Hiernaux 2011: 6). No obstante, a lo largo de las obras, se presentan algunas referencias que pueden interpretarse desde el contexto de producción de las obras o remitirse a una coyuntura más específica. El hecho de que, por un lado, haya signos que pueden ser trasladados a un contexto particular y, por otro, se construya un espacio está deslocalizado, no anclado a un momento histórico o cultura específica, permite articular la ficción representada en las obras con el contexto local en el que se encuentra el espectador. De este modo, la ficción teatral funciona como una alegoría de las condiciones culturales del mundo contemporáneo.

En el caso específico de “La razón blindada”, dicha articulación es reforzada a través de la metateatralidad –expresada en la representación de una obra dentro de la obra, así como en la ruptura de la cuarta pared–. Esta no solo desestabilizará los límites entre ficción y realidad, sino que, a partir de ello, se desprenderá una reflexión sobre el poder de la ficción. Esto se debe a que, cuando un espectador asiste a una obra (la historia de dos sujetos, detenidos, que construyen una salida imaginaria a su encierro), se aproxima a esta como a una representación que es fingida. Sin embargo, cuando dentro de esta pieza, surge una segunda dramatización (las representaciones de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, en este caso), esta pieza enmarcada “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco” (Hermenegildo, Rubiera y Serrano 2011: 10). De este modo, la obra marco adquiere un tinte de realismo, a partir de lo cual el espectador ve la acción teatral como cercana a su propia condición, al considerar que es la segunda dramatización –la

representación dentro de la pieza teatral– la que se ha empapado con la carga ficticia que se está presentando en la escena.

El aspecto a resaltar es que este mecanismo da cuenta de cómo el teatro es un espacio propicio para la reactivación del espectador. En *El espectador emancipado*, Rancière sostiene que, mediante el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran es posible trasladar la representación fuera del teatro a la calle, es decir, eliminar la frontera entre arte y vida (2013: 58). A partir de ello, el espectador es despojado de la ilusión de ser un observador que asiste pasivamente al espectáculo y es arrastrado al círculo de la acción teatral, que le devolverá su energía colectiva (Rancière 2013: 12, 15). En ese sentido, en estas obras, no solo se critica la representación de este espacio que construyen los personajes como una alternativa frente a la realidad, sino que, en la medida que apunta a reactivar la participación del espectador, no deviene en la condición pasiva del sujeto posmoderno.



Referencias bibliográficas

ARANA, Silvia

- 2013 “‘La razón blindada’ de Arístides Vargas. Reseña teatral”. *Rebelión*. Cultura, Teatro. 20 de junio de 2013. Consulta: 23 de enero de 2016.
<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=169955>

ARISTÓTELES

- 2000 *Poética/Aristóteles [384-322 a.C.]*. Traducción, introducción y notas de Salvador Mass. Madrid: Biblioteca Nueva.

AUGÉ, Marc

- 2008 *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa.

BAUDRILLARD, Jean

- 2007 *Cultura y simulacro*. Traducción de Antonio Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairó.

BENJAMIN, Walter

- 2005 “N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]”. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, pp. 459-490.
- 2007 “Sobre el concepto de historia”. *Conceptos de Filosofía de la Historia*. La Plata: Terramar.

BOAL, Augusto

2009 “Mensaje de Augusto Boal para el Día Mundial del Teatro”. *Ministerio de Cultura, Educación y Deporte*. Consulta: 15 de abril de 2016.

http://www.mcu.es/artesEscenicas/docs/teatro_mensaje2009.pdf

2015 *Teatro del oprimido: Teoría y práctica*. Buenos Aires: Interzona.

BOBES NAVES, María del Carmen

1997 *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arcos/Libros S.L.

BURGOS, Nidia

2011 “Para una cartografía del exilio”. *Stichomythia* 11-12, pp. 42-49.

BUTLER, Judith

1990 “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory”. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. En CASE, Sue-Ellen (ed.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 270-2982.

2006 *Deshacer el género*. Barcelona: Editorial Paidós.

DELGADO MAHECHA, Ovidio

2003 *Debates sobre el espacio en la geografía contemporánea*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos.

DEBORD, Guy

1995 *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago: Ediciones Naufragio.

EFEMÉRIDES CULTURALES ARGENTINAS

2001-2016 “La dictadura militar en Argentina”. *Ministerio de Educación de la Nación*. Consulta: 24 de enero de 2016.

<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>

EVANS, Dylan

2007 *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

FOIX, Marita

2013 “Nuestra Señora de la Nubes: Exilio y memoria”. *IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, pp. 63-70.

FOUCAULT, Michel

1998 *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

2009 *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Segunda edición. México D.F.: Editorial Siglo XXI.

FREUD, Sigmund

1986 “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914)”. *Obras completas*. Volumen 12. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Traducción de Etcheverry. Segunda edición. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 145-157.

2005 *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA ABREU, E.

- 2003 "Aristides Vargas, Malayerba y «Nuestra Señora de las Nubes»".
Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico, volumen 35, pp. 177-179.

GROYS, Boris

- 2014 *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Cajanegra

HARVEY, David

- 1998 *La condición posmoderna. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HERMENEGILDO, Alfredo, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO

- 2011 "Más allá de la ficción teatral: El metateatro". *Revista sobre Teatro Áureo*, número 5, pp. 9-16.

HIERNAUX, Daniel

- 2011 "Identidades cosmopolitas en las sociedades posmodernas". *Seminario Diversidad y Multiculturalidad en las Grandes Ciudades. ¿Identidades o ciudadanías?* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH), 27 y 28 de junio.

JAMESON, Fredric

- 1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.

LACAN, Jacques

- 1966-1967 “Seminario 14, La Lógica del Fantasma, 1966-1967”. *La cantera freudiana*. Consulta: 15 de octubre de 2015.
<http://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacanseminario14.html>
- 1986 *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964): texto establecido por Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- 1988 “Capítulos 22-24”. *Seminario VII*. Buenos Aires: Editorial Paidós, pp. 347-387.
- 1999 “El fantasma más allá del principio del placer”. *Seminario V*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- 2005 *Seminario 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

LADRA, David

- 1998 “El teatro de Arístides Vargas”. *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* (275), p. 56.

LAMAS, Florencia Irina

- 2013 “El lugar del exilio: una lectura de *La Razón blindada* y *Nuestra Señora de las Nubes* de Arístides Vargas”. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, número 17 – julio.

LARA, Eliceo

- 2007 “La dramaturgia de Arístides Vargas”. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 16 (58).

LUQUE, Gino

- 2009 *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio de "Antígona", de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani.*
Tesis de doctorado en Artes Escénicas. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Catalana.

MILLER, Arthur

- 1978 "Tragedy and the Common Man," from *The Theater Essays of Arthur Miller* (Viking Press, 1978), pp. 3-7. Consulta: 5 de abril de 2016.
<http://www.nplainfield.org/cms/lib5/NJ01000402/Centricity/Domain/444/tragedymillerandaristotle.pdf>

RANCIÈRE, Jacques

- 2005 *Sobre políticas estéticas.* Traducido por Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- 2009 *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile: Lom.
- 2013 *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Editorial Manantial.

RIVERO-MORENO, Yosálida

- 2002 "Nuestra Señora de las Nubes, drama poético sobre el exilio". *Selected Proceedings of 12th Annual Graduate and Professional Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture* 12: 83-86.
Consulta: 5 de abril de 2016.
http://faculty.mercer.edu/rivero-zaritzky_y/NSN.pdf

RODRÍGUEZ ALBERICH, Gabriel y REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 2014 "Deslocalización". *Dirae.es*. Consulta: 23 de octubre de 2015.

<http://dirae.es/palabras/deslocalizaci%C3%B3n>

ROLDÓS, Santiago

2012 “Aristides Vargas: El arte de la desintegración”. *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*. N. 342, pp. 148-152.

SABATÉS, Paula

2012 “La patria es para mí una cuestión de identidad humana”. *Página 12*. Cultura y espectáculos, sábado 23 de junio de 2012. Consulta: 9 de julio de 2015.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-25622-2012-06-23.html>

SLOTERDIJK, Peter

2003 “El cinismo: ocaso de la falsa conciencia”. *Crítica de la razón cínica*. Traducción de Miguel Ángel Vega. Madrid: Ediciones Siruela.

SOUROUJON, Gastón

2011 “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación Andamios”. *Revista de Investigación Social*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, vol. 8, núm. 17, septiembre-diciembre, 2011, pp. 233-257.

UBILLUZ, Juan Carlos

2010 “El Otro que no existe”. *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. 2ª edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

VARGAS, Arístides

- 2006 *Teatro ausente: cuatro obras de Arístides Vargas*. Primera edición, ilustrada por Oscar Ortiz; con prólogo de: Elena Francés Herrero. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

VILAGELIU, Josep M.

- 2006 “La cuarta pared. Elementos para una puesta en escena teatral”. *Cuadernos del Ateneo*, pp. 123-132.

ŽIŽEK, Slavoj

- 1994 “El espectro de la ideología”. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 2002 *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- 2003a “Chev vuoi?”. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- 2003b “Los velos siete velos de la fantasía”. *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- 2008 *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.